EDOARDO SCHURÉ

I PROFETI DEL RINASCIMENTO

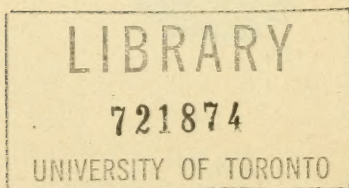
Italia! Italia! terra di rinascite,
dove risorge dalle proprie ceneri
del Bello la Fenice.

**DANTE - LEONARDO DA VINCI - RAFFAELLO
MICHELANGIOLO - CORREGGIO**

TRADUZIONE ITALIANA

DI

EMMANUEL

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI

CAPITOLO I.

ROMA A VOLO D'UCCELLO
CRISTALLIZZAZIONE DELL'ITALIA NELLA CITTÀ ETERNA.

Roma, mia patria, città dell'anima!
BYRON.

Malgrado le straordinarie peripezie e l'apparente confusione delle sue gesta contradditorie, nessuna storia più di quella dell'Italia, colle sue eclissi totali e coi suoi abbacinanti fulgori, presenta una più grandiosa unità. Frammentariamente studiata, questa storia sembra disparata e tumultuosa; veduta nel suo insieme ne emana una potente sintesi.

Nell'architettura della sua capitale, in questa Roma, dove trenta secoli di storia ci si mostrano petrificati, ma presenti e parlanti ancora in ruine e monumenti di una imperiosa eloquenza, si trova espressa e come effigiata questa varia unità.

Diamo uno sguardo ai grandi aspetti della città eterna, prima di formarci un'immagine dell'anima italiana, attraverso lo scorcio della sua evoluzione.

Attorno al Palatino, dominatore altero dei sette colli, ciascuno dei quali è come un nuovo aspetto dell'anima romana e come un capitolo della sua storia, si raccoglie attenta e concentrata tutta la Roma pagana.

Eretto tra il Colosseo ed il Foro, prospiciente la campagna sconfinata, questo ammonticchiamento di costruzioni forma la più imponente e colossale cittadella, non prevalente, bensì intonata con quanto la circonda, legittimo centro del più grandioso dei quadri storici.

La cloaca massima, costrutta da Tarquinio, si dice sia la base di questo colle, grave di delitti e di gloria, il quale nasconde ai suoi piedi la pretesa tomba di Romolo e la leggendaria caverna della lupa nutrice, e regge alla sommità il suntuoso palazzo dalle colonne di diaspro e di porfido, con dorati capitelli, dimora augusta di oltre sessanta Cesari. Custodiscono l'ingresso della imperiale cittadella formidabili elci. Sinistre prigioni, dove tanti delitti furono commessi, si scavano nei suoi fianchi, e nel palazzo d'Augusto si dissimula, intatta ancora, la camera da letto dove Livia imperatrice riceveva Ovidio. Sulle pareti di questa camera intima, un affresco mirabilmente conservato rappresenta Jo che accoglie Mercurio, nunzio della venuta di Giove, mentre Argo li sorveglia con un sospettoso e lubrico sguardo. Da l'alto del Palatino si domina tutto il teatro della storia romana: il Campidoglio, al quale salirono centinaia di trionfatori a raccogliervi i lauri giudicati quasi divini: sui fianchi la rupe Tarpea, dalla quale tante vittime illustri furono precipitate. La fortezza degli imperatori troneggia a picco sul foro del popolo, dove i tumultuanti comizi eleggevano i tribuni ed i consoli. Vi si scorgono i Rostri, dai quali arringavano i Gracchi e Cicerone, Giulio Cesare e Bruto. Tra le colonne spezzate del tempio di Vesta, una vestale di marmo con le braccia amputate ed i tratti severi sembra meditare ancora sui destini di Roma. Più oltre, s'erge la ruina formidabile del Colosseo, il gigantesco circo, modello di tutte le arene del mondo, dove alla presenza di centomila spettatori, tra di loro e con le belve, lotta-

rono i gladiatori di tutte le nazioni. Posti a poca distanza di questo superbo monumento della forza e della grandezza romana, quasi scompaiono gli archi di trionfo di Tito e di Costantino.

Tali i resti fossili, ma eloquenti, di quattordici secoli di tempeste umane. Quale narrazione, quale libro varrà mai questo riassunto petroso d'una storia, ch'è essa stessa il riassunto della storia di tanti popoli?

Arriviamo ora alla terrazza di Domiziano che corona il Palatino: contempliamo di là il paesaggio sconfinato che si stende attorno alla città e cerchiamo d'abbracciarne l'orizzonte d'un solo sguardo. Eccolo là, sotto i nostri occhi tutto il Lazio, donde mossero i conquistatori dell'Universo. L'occhio lo circoscrive oltre la campagna deserta, solcata solo dagli acquedotti, seguendo il maestoso emiciclo alle delicate tinte violacee e turchine, dai monti Sabini, dove si celano il tempio della Sibilla, le cascate dell'Aniene e la casa di Orazio, ai selvaggi Volsci, dove riparò Coriolano, per morirvi pugnalato dalla Nemesi di Roma presso il focolare stesso dei nemici della sua patria. Sorgono al centro di quel semicerchio, formato da questo vasto panorama di monti, i colli Albani, dove appena si distinguono le case di Frascati e di Albano, l'antica Albalonga, ava e rivale di Roma. E ai fianchi di questo montuoso promontorio, presso un piccolo, delizioso anfiteatro scavato nella roccia, s'adagiano le villeggiature di Silla e di Cicerone, vi troneggia la splendida villa Aldobrandini, d'onde Roma lontana appare un assembramento di tumuli sormontati da qualche cupola. Da Roma stessa non è possibile scorgere tutti quei monumenti classici, ma la loro immagine aleggia, corona di sacre memorie, sul lontano pendìo del Lazio. In un'armonia sublime, sotto l'ampia volta del cielo di

Roma, d'un azzurro più luminoso e profondo di tutti gli altri cieli, tutto canta la forza ed il dominio, consacrando il detto di Dante: « Roma è il sito scelto da Dio per governare il mondo ».

Di là attraversando un angolo della città, usciamo dalle sue mura per la via Appia, e per vedere l'*altra Roma* discendiamo in quei corridoi intricati, in quelle cupe caverne che sono le catacombe di San Callisto che è d'uopo percorrere al tenue lume dei ceri. Regna in quelle tenebre il silenzio dei morti: non altro che scheletri e tombe di martiri, ed esangui figure di Cristo che vi guardano con aspetto spaurito, dai muri sui quali sono dipinte. Tale il rifugio ed il tempio dei primi Cristiani. Ed è pur tuttavia da queste caverne funeree che uscì il Cristianesimo che doveva conquistare il mondo. Fortezze, palazzi e templi pagani dovevano crollare dinanzi agli apostoli che dapprincipio si erano celati in quei sotterranei maledetti. Forza dell'anima e trionfo dello spirito. Quale altra città ci fornisce una simile lezione? Ma volete contemplare il Cristianesimo nel suo pieno trionfo? Salite sulla terrazza di San Pietro. Se l'interno della basilica vi schiaccia con le sue enormi proporzioni, con lo splendore degli ori e della grandiosità pontificia, il tetto dell'edifizio è ancor più suggestivo per la sua rude maestosità, tutta apostolica. Accosto ai dodici giganteschi apostoli distribuiti sulla fronte della terrazza i pellegrini che vi passeggiano sono simili a formiche. Fra quelli, oltrepassandoli d'un terzo in altezza, domina il colossale Cristo che tiene la croce. E di là il Maestro ed i suoi discepoli di Galilea, corrosi dal vento e dalla pioggia, neri, muschiosi, quasi in dissolvimento sotto l'usura dei secoli, guardano la città di Roma che si stende ai loro piedi e le cui costruzioni disseminate sui sette colli prendono l'aspetto di funghi. Ecco i nuovi trionfa-

tori. Ma quei colossi non dominano: bensì umili e tristi e possenti, essi incitano alla penitenza ed all'espiazione le generazioni che si succedono nella Città Eterna.

Volete ora d'un sol colpo procurarvi la sensazione folgorante del genio del papato e della sua storia? Visitate Castel Sant'Angelo.

Fronteggia il ponte Sant'Angelo, fiancheggiato da una doppia schiera di angioli marmorei, il solenne bastione circolare, fatto costrurre dall'imperatore Adriano per servirgli di tomba e che i papi convertirono in fortezza che domina Roma dalla sua corona di caditoie. Primo simbolo: il potere spirituale che s'infiltra nel formidabile involucro della potenza romana e vi si insedia padrone. E come questo simbolo si svolge nelle viscere oscure del terribile massiccio! Nella camera mortuaria, la testa di Adriano (solo resto della sua colossale statua abbattuta dai barbari), testa enorme, capace di ospitare un corpo di guardie. Poi le celle dove si rinchiudevano i prigionieri, poi la scala circolare per la quale potevano salire i cavalli, poi la ripida scala costrutta da Alessandro VI Borgia che sale dritta dietro la porta che fiancheggia i cannoni. Sovrastando le botole oscure, essa conduce alla lussuosa camera papale che Giulio Romano decorò con freschi voluttuosi, su disegni di Raffaello, e che rappresentano la storia di Psiche. Quasi furtiva, la Rinascenza greca si adagia nell'antico mausoleo d'un imperatore romano trasformato in fortezza feudale, in cittadella dei grandi pontefici della Cristianità. Al piano superiore si raggiunge la loggia di Giulio II che s'apre a picco sul Tevere. È di là che il papa guerriero, questo imperioso e magnifico protettore di Bramante, di Raffaello e di Michelangiolo, poteva contemplare la sua città ed il suo dominio, le sue creazioni e la sua creatura. È di là ancora che un suo successore, Clemente VII, assistette

al sacco di Roma, messa a fuoco e sangue dalle orde dei Lanzichenecchi lanciategli contro da Carlo V; di là che fremette d'orrore allo spettacolo triste dei suoi cardinali trascinati sul selciato dalla teutone soldatesca. Terribile riflusso delle forze scatenate dal potere spirituale che si valeva degli stromenti di quello temporale: contraccolpo d'un lontano passato che fu il rovescio di quello di Canossa. Osservato da l'alto di quella loggia, la mente assorta nel ricordo di quelle scene di terrore e di quelle carneficine, il Tevere, incassato tra i verdi viali, che tortuoso trascina le sue acque giallastre tra i palazzi e gli argini di pietra, ha l'aspetto di un fiume maledetto della città infernale di Dante, il quale cerchi una prigione di dannati.

Ma tutto cambia d'aspetto non appena per la scala ristretta noi usciamo sul tetto del sinistro massiccio: un meraviglioso quadro si apre ai nostri occhi, improvviso come se creato dal tocco di una magica bacchetta. E la Roma del Rinascimento ci appare in tutta la sua grandezza, in tutta la sua serenità. Al centro della terrazza circolare, un colossale e marmoreo San Michele Arcangelo che inguaina la spada, s'erge sopra un piedistallo che sembra ancor esso una piccola fortezza e dai lati dormono il sonno delle pietre, dopo il loro passato eroico, piramidi di palle di marmo usate un tempo per la difesa della fortezza.

Ma osserviamo il panorama dei sette colli che popolati di edifici e di uomini svolgono una armonica ed ondulata linea circolare. La città è un accavallarsi di fulve costruzioni rallegrate da verdi giardini e protette da pini ad ombrello, sovrastate da palazzi, immani battelli immobili portati da un oceano petrificato, e dominate e protette come branchi di pecore custodite dal pa-

store, dalle maestose costruzioni delle chiese che le sovrastano con le loro cupole ardite, derivate quasi tutte da quella di San Pietro.

Ed è in tutti questi edifici come nelle ondulazioni del suolo, quasi un intimo desiderio, un'emulazione di innalzarsi all'altezza della cupola dominante. Con la loro copiosa vegetazione, coi loro severi cipressi, il Palatino, il Pincio ed il Gianicolo inquadrano la grande metropoli ed il sole di Roma scherza sulla città in mille riflessi e ne penetra tutti gli angoli più remoti, come satura il cielo fosforescente della sua luce.

Sensazione sintetica, ma superficiale del Rinascimento. Noi potremo bensì percorrere i musei del Vaticano e del Campidoglio, penetrare fra i tesori delle ville dai parchi popolati di statue, salutare i Dioscuri del Quirinale, domatori sovrumani di giganteschi cavalli piantati a sommo di quel colle, attardarci presso le fontane nelle quali divinità marmoree, sempre giovani, versano costantemente un fiume d'acqua sulle pubbliche piazze, noi non potremo misurare mai le ricchezze inesauste di questa Roma del Rinascimento. Si direbbe che sulla terrazza del Pincio, tra la villa Borghese e la villa Medici si sieno dato convegno le ombre illustri di questa epoca, fra tutte la più gloriosa, nella quale hanno stretta alleanza per la prima volta il cristianesimo e l'antichità, poichè le erme degli antichi si alternano a centinaia con quelle dei più illustri italiani. E con loro ci s'intrattiene e si passeggia all'ombra delle quercie annose, dei lauri, dei mirti, e di là si gode del più suntuoso panorama di Roma, e di là ci si può tuffare nel suo sorriso.

Ma non ci si può attardare: il tempo fugge con una rapidità vertiginosa e ci trasportano i secoli nel loro corso accelerato. Là di fronte, all'estremità opposta della Città-Madre, chiude l'orizzonte il Gianicolo.

A sommo di quel colle, il più alto, popolato ora di ville e palazzi, sorgeva nell'antica Roma il tempio di Giano bifronte guardante contemporaneamente l'oriente e l'occidente, il passato e l'avvenire. Le porte del tempio sempre chiuse in tempo di pace, s'aprivano quando scoppiava la guerra, quando le porte del tempo si scostano e nuovi effluvi d'eternità fanno irruzione nel presente. Con un colpo d'ala attraversiamo la città da est ad ovest e giungiamo alla sommità del Gianicolo, dove ci chiama il monumento nel quale culmina l'Italia del XIX secolo. La statua equestre di Garibaldi ci offre l'immagine parlante del Risorgimento.

È l'Italia nuova, l'Italia del Nord, ligure, celtica, piemontese, che s'impossessa di nuovo e definitivamente della Roma antica. Intrepido e calmo, il generale ha la testa leggermente inclinata e rivolta da un lato. Quel volto di fiero soldato, la fronte pensosa, l'aspetto d'umano leone pieno di forza, di dolcezza e d'incrollabile mansuetudine, guarda Roma senza enfasi, senza stupore, senza orgoglio. Egli la saluta capitale di quella patria, della quale ha difeso l'unità con quell'inflessibile sentimento del dovere che gli strappò il grido di: « Roma o morte ». Sul fronte un gruppo di garibaldini si precipita in avanti, baionetta innestata, come se scaturissero dal piedistallo ad un comando del generale liberatore. Si stende ai loro piedi la Città Eterna ch'essi vedono per la prima volta. Ed alle loro spalle la calda immaginazione evoca tutti gli eroi del Risorgimento: i filosofi ed i poeti, i martiri delle prigioni e dei campi di battaglia, da Pellico ai Cairoli, da Mazzini, cervello organizzatore, a Garibaldi, spada liberatrice, da l'infaticabile araldo che scosse l'anima italiana dal suo torpore, al persuasivo vincitore che le rendette la sua terra e la sua capitale.

La Roma antica aveva conquistata l'Italia, l'Italia

nuova riconquistando Roma pose il suggello alla sua unità.

Così, per chi li percorre d'uno sguardo circolare, i più violenti contrasti di Roma si modellano e si fondono in una grandiosa armonia che suona come un appello ad una sintesi intellettuale.

L'aspetto e la figura di Roma ci hanno mostrato una cristallizzazione dell' Italia in uno scorcio monumentale. È la risultante di trenta secoli di pensieri e di lotte, condensata in un rilievo plastico. Noi dobbiamo considerare ora questa evoluzione dell'anima italiana attraverso alle grandi linee della sua storia, senza soffermarci che alle sommità che segnano l'apogeo dei suoi slanci, le soste del suo volo.

Ma di fronte a questa Roma, contradditrice e sintetica, tentiamo dapprima di afferrare l' idea madre di questa evoluzione, poichè ce ne porge la chiave l' impressione totale di Roma.

L'anima italiana allarga le sue radici nell'anima e nel suolo della Roma antica, ma pianta di altro seme, quanto n'è diversa di essenza e d'aspetto! Chè il popolo italiano non ha col popolo romano più affinità di quanto ne abbia il lauro con la quercia e la vite con l'olmo che la sostiene. Pur tuttavia l' idea che, attraverso una serie di sviluppi, di fecondazioni, di metamorfosi, anima tutta la sua storia e gli conferisce la sua unità spirituale, nata dal suolo latino e dalla patria romana, si è trasfusa nell' Italia del Medioevo prima, poi in quella del Rinascimento e in fine in quella dei tempi moderni. Quest'idea è l' idea dell'universalità. Roma l'aveva perseguita per dodici secoli nel suo mirabile sforzo di conquistatrice del mondo, prima con le armi, poi col diritto. Affinando e spiritualizzando quest'idea, l' Italia do-

veva rivolgerla successivamente alla religione, alla poesia, all'arte.

La terza di queste epoche è quella del Rinascimento e segna l'apogeo dell'ascensione italiana dal punto di vista intellettuale. È quella che forma l'oggetto di questo studio: noi non daremo che un rapido sguardo alle due epoche precedenti che preparano quest'ultima.

Nella quarta fase dell'Italia, che ha inizio col Risorgimento, nel XIX secolo, l'idea dell'universalità intellettuale, grandezza incomparabile del Rinascimento, passa in seconda linea. Per l'anima italiana si tratta oramai di ricostruire la sua unità nazionale ed il suo scopo diviene essenzialmente politico. Questa pagina della sua storia non è nè meno grande, nè meno istruttiva delle altre, poichè l'Italia vi spiega una nuova e più grande energia che nelle precedenti. Entra ora in scena ed in azione tutto il suo popolo con tutte le sue forze, con tutte le sue classi sociali. Non è solo per l'abbondanza della materia e per la mancanza di spazio che gli studi che costituiscono questo volume sono unicamente consacrati al Rinascimento, è sopratutto per il carattere essenzialmente universale di quest'epoca, nella quale il genio dell'umanità, per mezzo dei grandi artisti di quel tempo, ha proclamato verità trascendentali che fino ad oggi non sono state ancora comprese e che sono destinate a esercitare una capitale influenza sull'avvenire.

È necessario per convincersene, dare uno sguardo al Medioevo. Non è possibile comprendere tutta la portata del Rinascimento, senza prima aver sondato la profondità dell'opera di Dante, di questo grande precursore dell'anima moderna, che fu ad un tempo un apostolo dell'individualità libera e dell'universalità intellettuale.

Così tutto ha fine e principio nella città eterna. Roma

è veramente la *città dell'anima*, come poeticamente la definisce Byron. E lo è non soltanto perchè le sofferenze dell'individuo s'acquetano qui al cospetto dei grandi lutti dell'umanità, perchè gli orfani del cuore trovano una seconda patria nella Niobe delle nazioni; lo è sopratutto perchè al disopra delle tragedie e delle catastrofi, magnificata dalle sue gloriose rovine, essa promette tutte le rinascite e tutte le risurrezioni.

CAPITOLO II.

IL MEDIOEVO - IL PAPA - L'IMPERATORE E LE CITTÀ LIBERE.

Il fiero lauro cresce tra la spada
imperiale e la tiara pontificia.

Quando nell'anno 404 Alarico mise a sacco la Città Eterna, e permise ai suoi Ostrogoti di far man bassa sui tesori accumulativi dall'Europa, dall'Asia e dall'Africa, ed uccidere un terzo dei suoi abitanti, l'Impero Romano, decrepito, era già moribondo. Tuttavia Roma, tanto era grande il suo prestigio che abbagliava i barbari stessi, parve rinascere ad una sembianza di vita dopochè l'orda s'allontanò e perdette il suo condottiero, che morì in Calabria. La città imperiale non si credette asservita quando Odoacre, re degli Eruli, sottomise l'Italia, e Augustolo, l'ultimo degli imperatori romani, si proclamò re di Roma.

Moralmente essa resisteva ancora e non lasciò cadere il suo scettro millenario e non perdette realmente il suo potere, che confessando la sua disfatta con un omaggio al barbaro vincitore. E fu il giorno che il senatore Cassiodoro scrisse nella sua cronaca latina: « In quest'anno, Teodorico, re dei Goti, chiamato con voto universale, invase Roma; egli trattò il Senato con magnanimità e fece delle elargizioni al popolo ». Questo stesso Cassiodoro, che insegnò a Teodorico l'arte di governare i Romani dividendo tra i suoi soldati un terzo delle terre italiane, fondava nella sua vecchiaia un'accademia monastica, nella

quale i religiosi imparavano a copiare i manoscritti latini e greci.

Roma diventava così l'istitutrice dei barbari e legava alla Chiesa la tradizione greco-latina.

Ma d'onde nascerà l'anima italiana se l'impero romano non era più che un cadavere? Dalle città e dalle istituzioni municipali che non s'estinsero mai completamente in Italia, anche se dal V all'VIII secolo parvero soffocate.

Dopo l'uragano delle invasioni la penisola devastata cadde in un funebre silenzio. Le divinità antiche, nuvole portate dal vento, hanno abbandonato le vette rocciose dell'Appennino, i golfi radianti di Napoli e di Sicilia. Demoliti i templi, frantumate le statue delle deità, gettate in fondo ai pozzi le teste auguste di Marte e di Giove, seppellita l'indemoniata Venere dal torso voluttuoso. Quegli stessi barbari che un tempo gladiatori, morivano alla presenza del popolo romano, ora spadroneggiano vincitori in quelle stesse arene. I *Clarissimi* d'un tempo, senatori e cavalieri, sono tramutati in cortigiani del re teutonico ed i decurioni sono sostituiti da capitani ostrogoti, eruli e longobardi. Affluisce alla città ed ai conventi la plebe degli operai e degli schiavi che il cristianesimo ha resi liberi, e le città in rovina sono simili a tombe nelle campagne devastate che assumono l'aspetto di un immenso cimitero, nel quale gli spettri del passato trascinano i loro sudari. Tanto che Gregorio I guardando dall'alto della sua chiesa questo triste spettacolo dovette esclamare pieno di spavento: *In solitudine vacat terra.* « L'universo è sperduto nella solitudine ».

Una sola potenza ingigantiva smisuratamente in questa opprimente solitudine, in questa costernazione degli uomini, la Chiesa, che sorgeva sui detriti dell'Impero romano, sovrastando il torrente delle invasioni, come l'Arca

di Noè portata dalle acque del diluvio. « La Chiesa, apportatrice ai barbari delle consolazioni della patria eterna e della purezza morale, rappresenta in questo momento il legame dell'unità e la patria spirituale dell'umanità. È perciò che mentre i barbari occupano le cariche militari, il clero è investito delle cariche civili. E poichè Roma era stata la metropoli d'Europa, il vescovo di Roma divenne il papa. Il papato nacque dal prestigio di Roma. L'elezione del papa era considerata allora l'interesse vitale della comunità; solo la lunga elaborazione del Medioevo poteva sostituire nelle masse la morale cristiana ai ciechi istinti e la fede superstiziosa »[1]. Così parve realizzarsi, per un momento, il sogno di Sant'Agostino.

Sovra la *città terrestre di Mammon*, dove sotto il furore dei barbari bollivano ancora i Saturnali antichi, si vide erigersi la *Città di Dio*. Essa crebbe di secolo in secolo, lenta, maestosa, invincibile, con le sue basiliche, i suoi conventi, i suoi monaci bianchi e neri, la sua potente gerarchia, capace di utilizzare tutte le forze umane e di coinvolgere tutte le classi sociali. Capo spirituale dell'umanità, il papa troneggiava a sommo dell'edificio. Come avrebbero potuto gli sguardi dell'Italia non rivolgersi a questo nuovo sovrano che sembrava destinato a sostituire nel governo del mondo il Cesare detronizzato dai barbari? Il vescovo di Roma diventato pontefice massimo della Cristianità, il successore di San Pietro, il vicario di Cristo, l'erede dell'antico e del nuovo Testamento, collegato alla meravigliosa leggenda di Galilea, godeva d'un prestigio quale nessun monarca dell'Europa o dell'Asia aveva conosciuto.

E tuttavia il Cesare romano non era completamente

---

(1) Sketches of historical past of Italy by Margaret Albana Mignaty.

estinto; il suo fantasma, corazzato di bronzo ed avvolto nel mantello di porpora, preceduto dai suoi littori, sembrava regnare pur sempre nel Foro deserto e su l'alto del Campidoglio consacrato alla Santa Vergine. Egli esaltava ancora l'immaginazione del servo e del patrizio, degli stranieri di tutte le nazionalità e di tutte le razze, divenuti cittadini di Roma, degli stessi barbari.

Quando un'idea s'è elaborata una forma in un potente tipo umano, essa sopravvive a lungo alla istituzione che ha creato e si riserva delle inaspettate rivendicazioni a lunga scadenza. Quando Giulio Cesare, istituito il potere assoluto, cadeva in Senato sotto i colpi di pugnale dei congiurati, ed avvolgendosi nel suo manto per morire nobilmente, gridava: « Anche tu, Bruto, figlio mio », non pensava certo che per sei secoli legava la sua porpora agli imperatori di Roma, e che per oltre un millennio dopo la caduta dell'Impero romano tutti i grandi sovrani non ambivano che di rassomigliare a lui.

Il fantasma di Cesare non cessò di apparire alle generazioni umane, come apparì a Bruto alla battaglia di Filippi.

Di questo nome di Cesare, i sovrani barbari divenuti padroni dell'Europa centrale si servirono come di una formula magica per sottomettere al loro potere l'antica terra di Saturno. E l'Italia dimenticò facilmente i mostri imperiali, Nerone, Eliogabalo, Caracalla, per non ricordare che i Cesari benefattori dell'umanità, Trajano e gli Antonini, così che l'imperatore di Germania, poi che aveva valicate le Alpi, per farsi incoronare a Roma, acquistava agli occhi degli Italiani tutto il prestigio di un imperatore romano.

La lotta tra l'Impero ed il Papato domina, dall'804 al 1106, la storia dell'Italia, divisa in tanti piccoli regni ed in innumerevoli repubblichette: la patria italiana non

esiste ancora, ma i destini d'Europa si discutono sul teatro della penisola nella lotta di quei due grandi poteri che si combattono e che dominano tutto il Medioevo.

Questo interessante dramma tra il potere spirituale e quello temporale, che si contendono per tre secoli il dominio sul mondo, ha tre punti culminanti che rappresentano i tre atti essenziali. Si inizia sotto Carlomagno con un patto di alleanza tra i due poteri: continua con una guerra a morte tra il papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV e termina sotto il Barbarossa ed il suo successore Federico di Hoenstauffen col trionfo definitivo della tiara sulla corona.

L'anima italiana, tra il IX ed il XII secolo, si manifestò solo allo stato embrionale e caotico, commossa fino all'intimo dalla grandiosa lotta che si svolge sotto i suoi occhi, e nella quale essa è ad un tempo parte belligerante e spettatrice, perchè metà guelfa e metà ghibellina. Ma la sua coscienza comincia a palpitare nelle città libere, le quali si sviluppano potentemente nel cuore di questa guerra accanita e tra questi violenti combattimenti.

Riassumiamo i tre atti del dramma storico e mondiale che fu l'avversario e l'istitutore dell'anima italiana.

Una stretta alleanza tra il potere spirituale ed il temporale fu conclusa quando l'anno 800, in San Pietro, Carlomagno si fece incoronare imperatore di Roma da papa Adriano e per la vittoria riportata su Desiderio re dei Longobardi, diventato liberatore dell'Italia, fu da tutti considerato come il protettore onnipossente del papato. In compenso il papa gli conferì il titolo di imperatore che lo istituiva, al cospetto di tutti, il successore dei Cesari.

La funzione fu solenne. Era il giorno di Natale. In

San Pietro, tra lo scintillìo dei ceri e le nuvole d'incenso che avvolgevano l'altare, il pontefice, dopo celebrata la messa, si avanzò verso il re dei Franchi e gli pose sul capo la corona mentre il popolo gridava: « Viva Carlo Augusto, coronato dalla mano di Dio! Viva il grande imperatore dei Romani! ».

E il popolo di Roma si credette rifatto il padrone del mondo. La grandezza del passato agì in tal guisa come creatrice d'illusioni, ma più come spinta verso nuove ed impreviste attività.

L'Italia doveva, durante dieci secoli, cercare se stessa nel dominio assoluto di questi due sovrani, per i quali essa si divise in due campi opposti. Aspirazione vana, torturante chimera. E fu invano. Ma non sgomentiamoci. Se i detentori del potere spirituale e di quello temporale fecero pesare il loro terribile dominio sull'Italia e le impedirono per secoli di raggiungere la sua unità nazionale, lo spettacolo della loro lotta grandiosa fu per l'Italia un singolare mezzo di educazione, una fonte di grandezza intellettuale, un fattore potente del suo sentimento di universalità. Perchè la storia universale svoltasi nella Roma antica con le guerre del Regno, della Repubblica e dell'Impero, continuò a svolgersi nel Medioevo per la guerra tra l'Impero ed il Papato. E gli occhi del mondo intero erano rivolti a questo dramma che scosse l'Italia da cima a fondo e del quale essa era teatro.

La liberazione di Roma per opera di Carlomagno, vincitore dei Longobardi, e la sua incoronazione ad imperatore per mano del Papa avevano stabilito un nuovo ordine delle cose: la solidarietà tra la corona e la tiara. Di qui, per l'alleanza dei due poteri, datano, da una parte la pretesa dei capi del Sacro Romano Impero al dominio universale, dall'altra la pretesa dei papi al predominio spirituale sul mondo. La pretesa degli imperatori germa-

nici si fonderà sul ricordo dei Cesari, quella dei papi sulle parole di Cristo a San Pietro: *Quidquid ligaveris super terram, erit ligatum et in caelis; quidquid solveris super terram, erit solutum et in caelis.* Mai era esistito nel mondo un potere più formidabile di quello del papa. In teoria, i due poteri dovevano essere indipendenti, avere separati dominii, ma non lo furono in pratica. Il capo della Chiesa essendo diventato un sovrano temporale ed il capo dell'Impero volendosi intromettere nella nomina dei Vescovi, i due poteri vennero ben presto alle mani. Quello spirituale aspirava a dominare il temporale e quello temporale a schiacciare lo spirituale. L'imperatore volle consacrare i papi, il papa fare gli imperatori: di qui la celebre *Lotta per le investiture* che durò parecchi secoli.

Solo trecento anni circa, dopo Carlomagno, la lotta raggiunge il suo apogeo. Quale cambiamento di scena, quali diverse attitudini negli avversari! Non più in San Pietro, tra volute d'incenso, al cospetto di un popolo prostrato, ma in pieno inverno, al castello di Canossa, nel cuore dell'Appennino, le cui vette sono coperte di neve ed il gelo spacca le pietre. Enrico IV, l'imperatore di Germania, a piedi nudi, in abito di penitente, tremante di freddo e di fame, attende invano da tre giorni e tre notti che il papa gli accordi l'implorata udienza e frattanto gli altri pellegrini, poveri e mendicanti, lo beffeggiano ed insultano senza che egli osi rispondere. Perchè egli è scomunicato e viene qui a implorare la grazia che sia tolta l'interdizione che lo mette a bando di tutta la cristianità. Dopo la sua esasperata rivolta, il monarca violento e debole, oltracotante e tiranno, abbandonato dal suo stesso popolo, è caduto all'ultimo stato del denudamento, dell'impotenza e dell'umiliazione. Il capo del Sacro Romano Impero non è più che un rudere di imperatore, un miserabile mendico, ed è un pontefice romano

che colla sua energia e la sua implacabile volontà l'ha così ridotto.

Il monaco Ildebrando, figlio di un carpentiere toscano, nominato priore di Cluny, poi papa col nome di Gregorio VII, non è soltanto la più forte incarnazione del genio del papato, ma ancora una delle più potenti manifestazioni dell'Italia. Questo rappresentante dell'autorità assoluta della Chiesa col celibato dei preti ed una ferrea disciplina, fu indirettamente ed involontariamente il rappresentante del primo risveglio dell'anima italiana, perchè per compiere le sue riforme ecclesiastiche dovette favorire la libertà dei Comuni.

Egli restituì alla società distrutta dai barbari e minacciata dal dominio feudale le sue basi municipali. Egli seppe far rivivere leggi, tradizioni, costumi e sentimenti che nelle tenebre della barbarie non s'erano completamente spenti. Il predominio dell'elemento municipale era in Italia egualmente distante dal feudalismo e dal patriottismo moderno. La penisola, divisa allora sotto diversi padroni, in razze diverse, in interessi contrari, non poteva avere sentimenti comuni. Nel comprendere che il combattere il dispotismo militare, rappresentato dagli imperatori germanici, tornava a vantaggio della Chiesa, della civiltà e dell' Italia, consistette il genio di Ildebrando.

Non meno di dodici furono le calate in Italia di dittatori germanici tra il 1004 ed il 1039. Essi tenevano le loro diete a Roncaglia presso Piacenza, spadroneggiando nelle città assoggettate, mettendo a ferro e fuoco quelle che opponevano resistenza. In seguito alla lotta per le investiture Gregorio VII aveva citato Enrico dinanzi al suo tribunale: questi rispose col concilio di Worms, nel quale furon lanciate contro il papa le peggiori ingiurie ed il clero germanico lo dichiarò destituito. Nel 1056

l'araldo dell'imperatore insultò il papa, mentre stava sulla sua sedia pontificia tra i propri cardinali, chiamandolo « lupo divoratore » e intimandogli di scendere dal trono. Gregorio VII per tutta risposta lanciò contro il ribelle la scomunica. Invano l'imperatore, che aveva molti nemici nel suo paese, tentò di riunire i suoi vassalli sotto le folgori pontificie ed a sua volta fu deposto dal concilio di Trevi. Spogliato del potere, abbandonato dai suoi, dileggiato dal popolo, per salvare la corona dovette decidersi a valicare le Alpi in pellegrinaggio di contrizione.

Unico spettacolo nella storia, nel 1078, al castello di Canossa si vide l'imperatore germanico prostrarsi ai piedi di Gregorio VII, al cui terribile sguardo, dicono i cronisti, indietreggiavano come davanti alla folgore, quanti avessero osato affrontarlo. Lo si udì accusarsi di tutte le sue colpe e in questa umiliante posizione chiedere grazia con pianti e gemiti. Nè l'ottenne che dichiarandosi umile vassallo del pontefice e giurandogli eterna fedeltà. E questo avvenimento mostrò all'Italia ed al mondo quanto potessero, sostenuti da un asceta di genio, l'ambizione papale ed il potere spirituale sopra un tiranno folle di impotente rabbia, ma atterrato da una più forte volontà.

Non si può negare che il papa abbia abusato della sua situazione, per imporre al vinto le più crudeli umiliazioni — ciò che doveva egli stesso espiare più tardi —, ma quella scena dà pieno risalto alla superiorità di uno dei poteri sopra l'altro: quello dello spirito sulla materia.

Gli storici tedeschi si consolano facilmente dell'umiliazione del loro imperatore magnificando la vendetta del destino, poichè sei anni dopo, grazie alle peripezie politiche della Germania, Enrico IV, spergiuro, potè ridiscendere in Italia alla testa di un esercito agguerrito,

mettere Roma a fuoco e sangue, farsi incoronare dall'antipapa al Laterano, tra incendi e carneficine peggiori di quelle di Alarico ed obbligare Gregorio VII a morire in esilio a Salerno, presso i Normanni. Rappresaglie selvagge, vendetta di barbaro per l'umiliazione subita. Tuttavia nel corso del tempo queste terribili scene dovevano impallidire nella memoria dei popoli, dinanzi a quella del castello di Canossa. Essa restò nel ricordo dell'Italia guelfa come una gloria nazionale, nella memoria della Germania come la cicatrice d'un ferro rovente. Imagine eloquente, suggello scottante d'una incancellabile vittoria della forza morale sulla brutalità barbara.

Saltiamo ancora un secolo e l'Italia del Medioevo ci apparirà, sotto un altro imperatore, rifiorente di vita in una nuova fase.

Tra i signori feudali che regnavano sull'Italia, dall'XI al XII secolo, le città italiane si svilupparono così potentemente nel commercio, nell'industria, nell'arte, che questa intensa vita municipale rivaleggiava colla vita feudale e già cominciava a dominarla. Le associazioni commerciali intercomunali si chiamavano *corti*; inoltre le diverse città concludevano coi nobili dei *patti* che concedevano loro il diritto di risiedervi per qualche mese. Qui la grande differenza tra l'Italia e i popoli del Nord nel Medioevo. In Francia, in Germania, in Inghilterra, il signore, dall'alto del suo castello, dominava il borghese, il quale, anche se ricchissimo, restava il protetto del nobile. In Italia si verificò il fenomeno inverso, poichè il signore ambiva al titolo di cittadino e diventava in certo modo il protetto della città. E nobili e borghesi, per queste intime relazioni, per questa reciproca influenza, si civilizzarono e le città prosperarono. La maggior parte dei nobili dovette sottomettersi al governo di qualche città.

L'imperatore di Germania aveva un palazzo in tutte le grandi città per soggiornarvi al suo passaggio, ma molte città ghibelline ottennero che questo palazzo fosse fuori delle mura. Altra differenza fra le città italiane e quelle del Nord. Là le città libere dovevano mettersi sotto la protezione del sovrano, imperatore o re; in Italia esse potevano scegliere tra l'imperatore ed il papa ed essere guelfe o ghibelline; di qui una maggiore libertà ed un più vivo sentimento della loro indipendenza. Per contro, punto spirito guerresco e mediocre senso della cavalleria, la quale restò al di qua delle Alpi una pura cerimonia. Nel Medioevo l'idealismo italiano rimane nei suoi fini realista e rivolto sempre alla vita presente, mentre l'idealismo dei popoli del Nord è trascendentale e poco pratico. È per ciò che la cavalleria non ha nessuna parte nella storia dell'Italia del Medioevo e nel Rinascimento si limita ad una semplice esercitazione letteraria nel Tasso e nell'Ariosto. Per un nobile italiano era maggior vanto essere inscritto sul libro d'oro d'una grande città che partire per la liberazione del Santo Sepolcro. Ciascuna città, per difendere i propri interessi, manteneva delle truppe mercenarie, i *masnadieri*, coi quali i nobili si battevano. Questi erano dunque i servi della città, come in Francia ed in Germania i vassalli erano quelli della Corona ed i vavassalli quelli di un signore.

In queste piccole repubbliche regnava il più ardente patriottismo, patriottismo puramente locale, fondato sulle tradizioni della città, sul santo o la santa patrona, sugli antenati, sulle grandi famiglie patrizie, e fioriva nelle loro corporazioni di mestieri, nei loro costumi e le loro arti, ed era visibilmente simbolizzato nella cattedrale da l'alto campanile che, vigile sentinella, dominava la campagna circostante. L'anima della patria seguiva alla guerra la milizia municipale, rappresentata dal *Carroccio*, grande

carro, dalle ruote massiccie, trascinato da buoi, che portava il gonfalone della città e le bandiere delle città alleate. Durante la battaglia un sacerdote officiava e diceva la messa sul carro, mentre i giovani più arditi, il fiore della nobiltà difendeva quella selva di multicolori bandiere, pronto ad irrorarla col proprio sangue e decorarla coi suoi morti eroi. Guai alla città che perdeva il suo *Carroccio*! L'avversario lo riduceva in pezzi e ne faceva un rogo fiammeggiante, ed a ricordo perenne della sua vittoria portava in trionfo nel proprio Comune la bandiera del nemico. Solo nel giubileo di Dante, l'anno 1886, Siena acconsentì a rendere a Firenze un gonfalone toltole sei secoli prima. Ravenna non renderà mai a Firenze i resti mortali dello stesso Dante che morì esule nella città rivale, esclamando: « Ingrata patria, tu non avrai le mie ossa ».

È facile concepire quale anarchia risultasse da così violente passioni in un paese così diviso. Le repubbliche italiane formavano quattro gruppi principali attorno ai quattro grandi centri. Tortona, Bergamo, Brescia, Piacenza si raccoglievano intorno alla ricca, splendida *Milano*; Padova, Vicenza, Treviso e Mantova intorno all'altera *Verona*; l'opulenta *Bologna*, giustamente fiera della sua Università, la più famosa nel Medioevo, s'aggiunse Reggio, Modena, Ravenna e Faenza, e la bella e fiera *Firenze* si mise alla testa delle città libere di Toscana: Pistoia, Arezzo, Volterra, Cortona, Perugia e Siena. Alleanze fluttuanti, spesso interrotte e incrociate, perchè la maggior parte di queste città furono volta a volta guelfe e ghibelline. Far la guerra, non importa a chi o per qual ragione, ma specialmente ai propri vicini, fu il loro più caro diritto, così che tra queste repubbliche gelose erano continue guerriglie e implacabili vendette. Milano vittoriosa fece radere al suolo le sue rivali Pavia e

Lodi, e Roma non rimase addietro nel movimento. Essa intraprese la traduzione degli autori antichi, e tentò di rianimare il suo grande passato. Secondo le circostanze, il prefetto di Roma era nominato dal papa o dall'imperatore e l'amministrazione riformata da un patrizio a capo di cinquanta senatori.

Distrutti i palazzi e le torri dei corrotti prelati, Roma si creò un governo repubblicano con privilegi, quali fino allora erano stati prerogativa dei papi.

Così suddivisa l'Italia si presentava come una lusinghiera preda per gli imperatori germanici.

Federico I di Hohenstauffen, Barbarossa, è il terzo di questi imperatori, il quale lasciò in Italia un ricordo tanto più indelebile in quanto le sue ripetute invasioni promossero il trionfo dell'indipendenza dei Comuni. Grande e terribile figura, non meno tiranno di Enrico IV ma più intelligente e più abile, con una perseverante direttiva nelle sue idee e nei suoi atti. Non meno di sette furono le calate in Italia del leggendario Barbarossa tra il 1154 ed il 1176. Un aneddoto, riportato da un cronista, prova che il primo Hohenstauffen aspirava al dominio universale con lo stesso accanimento con cui l'imperatore tedesco-prussiano Guglielmo II doveva aspirarvi otto secoli più tardi. Durante una passeggiata a cavallo, il Barbarossa rivolse a due giureconsulti bolognesi che lo accompagnavano questa domanda: « Sono io il legittimo padrone del mondo? ». Il primo rispose con una frase evasiva: « Non ancora *di fatto e d'azione* ». Ed il secondo, miglior cortigiano: « Sì, voi lo siete anche in ciò che riguarda la proprietà *reale ed attuale* ». Come premio per il complimento questi ebbe in dono il cavallo montato dall'imperatore durante la passeggiata, mentre il primo dovette rientrare a piedi.

Nè meno caratteristico è il dialogo tra Barbarossa ed

il messo del Senato quando l'imperatore stava accampato presso la Città Eterna, in attesa di farsi incoronare imperatore dei Romani. Il Senato gli aveva mandato il suo araldo con questo messaggio: « Tu sei uno straniero ed io faccio di te un cittadino; ti ho cercato in terre lontane, al di là delle Alpi, per proclamare la tua potenza imperiale. Entrando in Roma, il tuo primo dovere è di giurare che rispetterai le nostre leggi, manterrai i nostri privilegi e ti impegni a difendere la nostra libertà contro qualsiasi aggressione di barbari, ti dovesse quest'atto costar la vita. Inoltre verserai cinquantamila lire d'argento a quelli che ti proclamano imperatore romano in Campidoglio ».

L'imperatore Barbarossa, a questo discorso, improntato all'antica fierezza romana, preso da un violento accesso di collera, interruppe il messo del Senato con queste parole: « Io ho sentito vantare la saggezza e la grandezza del Senato romano, ma questo tuo parlare è l'espressione di un'arrogante follia, più assai che d'una esatta conoscenza delle attuali condizioni di Roma, la quale, soggetta alle vicissitudini della fortuna, *obbedisce* ora là dove un tempo *comandava*. È alla Germania che spetta ora il vanto di rinnovare la gloria della capitale, e la superiorità del suo Senato è dovuta ai nostri guerrieri. I Longobardi, i Greci ed altri tiranni furon cacciati d'Italia da Carlomagno, da Ottone il grande; io, loro successore, sono il principe legittimo, il signore sovrano dei Romani. Credete forse che il braccio dei Germani abbia perduto la sua forza primitiva? Chi oserebbe strappare la clava dal pugno d'Ercole? Se qualcuno di voi lo tentasse, i miei bravi guerrieri lo farebbero tosto pentire. Tu pretendi, per rendermi giustizia, di impormi il rispetto delle leggi, dei costumi, dei privilegi, e come s'io fossi un prigioniero a disposizione del Senato ob-

bligarmi al pagamento di un tributo: sappi che il sovrano detta le leggi, non le subisce »[1]. Il Senato ed il popolo romano avendo rifiutato d'aprir le porte a Federico Barrossa, questi con un migliaio di soldati fu segretamente introdotto nella città leonina dal prefetto d'accordo col papa e da questo incoronato imperatore in San Pietro il 18 giugno 1155. A ponte Sant'Angelo, che separava la repubblica romana dalla città papale, ebbe luogo un violento attacco, al quale prese parte Federico in persona a capo delle sue truppe, ma atterrati tutti gli ostacoli, gli imperiali furon ricacciati indietro dai soldati romani, dei quali oltre mille perirono. Il papa dovette fuggire e l'imperatore non osando entrare in Roma, se ne tornò in Germania con l'esercito decimato senza aver potuto castigare la rivolta di Milano.

La prima manifestazione dello spirito nazionale in Italia fu la *Lega lombarda*, fondata nel 1167, in seguito al saccheggio di Milano. Per essa le città libere di Lombardia s'impegnavano con giuramento a *combattere fino all'ultimo contro Federico ed i suoi eredi*. La vittoria in favore della *Lega* fu decisa alla battaglia di Legnano, grazie agli ottocento giovani milanesi che combattevano attorno al *Carroccio*. Quando Barbarossa, che ebbe il cavallo ucciso in battaglia, se ne tornò a Pavia coi resti del suo esercito, vi trovò la moglie in lutto. L'imperatrice lo credeva morto. A questa vista e sotto l'incubo della perduta battaglia, l'imperatore ebbe l'impressione d'una irreparabile sconfitta. Veniva così a cadere il suo sogno d'egemonia con l'annientamento delle città italiane,

---

(1) Otto Frising, cronista tedesco al servizio dell'imperatore Federico di Hohenstauffen, scriveva in latino.

eredi della tradizione greco-latina e pioniere del genio moderno.

Alla battaglia di Legnano, nei campi di Lombardia, la nazione italiana acquistò la coscienza della propria libertà, anche se erano necessari otto secoli ancora perchè il popolo italiano arrivasse alla sua unità.

Allo stato ancora di protoplasma, di corpo inorganico, l'Italia già aveva trovata *un'anima*. E quando l'anima esiste, presto o tardi essa si crea un corpo organico ed una testa capace di dirigerla.

CAPITOLO III.

DANTE E IL GENIO DELLA FEDE.

O voi ch'avete gl'intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame delli versi strani!

I.

Firenze ed il suo genio.

Venezia la bella, Genova la superba, Firenze la vezzosa, dice il proverbio per distinguere la più graziosa dalle altre regine d'Italia. La sua posizione privilegiata destinava Firenze a diventar regina delle città di Toscana.

Paesaggio e città differiscono completamente da quella che fu il centro della civiltà ellenica; Firenze non le rassomiglia se non per la sua aristocratica impronta. Atene si raccoglie intorno a l'Acropoli, nella pianura dell'Attica che si stende tra l'Imete ed il Parnaso, sotto la maestà lontana del Pentelico. Tutto intorno lo sguardo spazia liberamente, e per quanto piccola, la cittadella che sostiene il Partenone rivaleggia con le vette più elevate. Firenze, per contro, è accoccolata in una verdeggiante conca dell'Appennino, tra l'elegante promontorio di Monte Oliveto e le luminose alture di Fiesole. Di lontano, il dorso ondulato del monte Morello la protegge dai venti del Nord e sulle colline che quasi abbracciano la città

dei fiori si profilano severi i cipressi, scintillano al sole gli olivi dalle foglie argentine ed alla tenue ombra crescono tra l'erbe i giaggioli selvatici, e le rose s'arrampicano ai muri. Così isolata ed accarezzata com'è nella sua culla, la città, pari ad una principessa un po' sdegnosa, si direbbe che voglia difendersi contro tutte le influenze straniere per rimanere qualcosa di squisito, di fiero e di unico; ma benchè delicata e altera, essa non è separata dal resto del mondo. Dall'alto delle sue ville, delle sue torri, delle sue terrazze, lo sguardo spazia sopra la fertile campagna come su un vasto verziere, solcato da l'Arno che s'indugia in larghi serpeggiamenti dopo esser passato rapido e festoso sotto gli svelti ponti della città. Di là, dietro le leggiere nuvole che portate dal libeccio rompono il limpido azzurro, l'occhio indovina il Tirreno.

Roma adagiata sui sette colli, al centro del Lazio, osserva il mondo con uno sguardo circolare; Firenze dal fondo della sua valle fiorita guarda l'occidente. Appartata dalle grandi vie delle invasioni, lontana dalle brutture della vita banale, era il sito più adatto al prosperare delle arti e delle scienze del Medioevo. Là chiese, campanili, musei, marmi, bronzi e pitture rivaleggiavano in grazia e bellezza col suntuoso quadro della natura, superandolo con le più ricche fioriture dell'anima umana. Potente emulazione, sottile armonia concentrata in un angolo della terra che doveva dar vita all'Atene d'Italia. Lo dissi altra volta, ma è bene ripeterlo qui, poichè questa città incantatrice è il crogiuolo del più alto genio italiano: a Napoli *si vive*, a Venezia *si sogna*, a Roma *si pensa*, a Firenze *si crea*.

Il primato artistico che Firenze acquistò nel corso della sua storia ebbe le basi nella sua abilità nei commerci, nel suo primato nella banca. La sua perfezione nelle arti è

determinata dalla sua superiorità nei mestieri. I suoi scalpellini si tramuteranno in architetti, i gioiellieri in scultori e fonditori in bronzo, i suonatori di chitarra in compositori, i cantatori in poeti. I Fiorentini non ebbero a loro disposizione, come i Pisani, i Genovesi ed i Veneziani, navi che solcassero il Mediterraneo per riportare dall'Oriente e perle e porpora, ma non meno intraprendenti ed arditi di Marco Polo, essi viaggiavano attraverso il mondo intero e tenevano i loro banchi fino all'estremo dell'Asia. Il commercio, allora pieno di pericoli, era un'avventura ed una conquista. I sovrani d'Europa trovavano nei patrizi di Firenze eloquenti parlatori e ragionatori sottili, i loro migliori ambasciatori. Papa Bonifacio VIII, in occasione del giubileo del 1300, che attirò a Roma tre milioni di pellegrini, constatò con stupore e compiacimento ch'erano Fiorentini gli ambasciatori di quasi tutti i principi del Nord e persino quello del Khan di Mongolia.

Nelle botteghe di Ponte Vecchio e nelle fortezze patrizie della città affluivano l'oro e le ricchezze d'Oriente e d'Occidente. È facile immaginare quali invidie, quali astii questo lusso doveva suscitare tra Firenze e le sue rivali come Pisa e Siena, a quali lotte intestine nella stessa città. Lotte di partiti politici, di Guelfi e di Ghibellini, lotte di famiglie nemiche coi loro clienti, come quella dei Bianchi e dei Neri, si succedono e si confondono, si incrociano e si inaspriscono in un inestricabile groviglio. Tre secoli di storia sono macchiati del sangue di queste implacabili e feroci guerre, le quali però non impedirono alla nuova poesia di penetrare nella città dei fiori e cingere d'aureola la fronte dei Fiorentini già coronata di rose.

Questo soffio d'una poesia sconosciuta e penetrante veniva dalla Provenza. Languide parole e malinconiche

melodie, simili a quelle di Sordello, l'amico di Dante, che incontra nel Purgatorio ed al quale getta le braccia al collo, e rimane deluso perchè non abbraccia che un'ombra. I Trovatori avevano scoperta, sotto l'influenza delle Crociate e della Cavalleria, una maniera nuova di sentire l'amore; l'aspirazione ideale, attraverso la bellezza e la grazia femminile, sostituiva l'istinto sessuale, oggetto dell'amore nella poesia greca e romana. L'amore sessuale non era soppresso, ma relegato nell'ombra e dominato da un sentimento pieno di delicatezza e di sogno. La storia è ricca di simili contrasti. La donna, l'essere debole per eccellenza, diventa la divinità di questi tempi dai rudi e barbari costumi. Nell'alta società, un uomo senza amore è considerato un uomo di nessun valore. Chi ama è un cavaliere che obbedisce alle leggi dell'amore, che soffre quando soffre la sua dama e per amore di lei diventa il difensore della giustizia, il protettore dei deboli. L'amore è elevato a principio di educazione e d'iniziazione. Così nacque in Francia il nuovo codice dei cavalieri gentili e cortesi; così Guido Guinicelli, Guidone d'Arezzo e Cino da Pistoia, imitando i Trovatori, crearono, nella loro elegante lingua, nel nuovo stile toscano, *il dolce stil novo*. Tra questi i più bravi, Brunetto Latini e Guido Cavalcanti, furono i maestri di Dante. Ma i Toscani, adottando l'estetica provenzale, vi aggiungono, col senso dell'allegoria, le sottigliezze metafisiche e scolastiche derivate dall'Università di Bologna, dove si studiano a fondo Aristotile, Platone e San Tommaso. In loro è però ancora una esercitazione letteraria, un pensiero astratto, quello che in Dante sarà una passione profonda, una illuminazione spirituale. Essi sono dei filosofi e dei pensatori che cercano e intuiscono il senso divino dell'Amore; il loro discepolo, che sotto il folgorar della passione diventerà il grande poeta, il

sublime veggente d'Italia, cerca con loro e segue le loro orme, quando per un sentiero fiorito mormora:

> ... io mi son un che, quando
> amore spira, noto ed a quel modo
> ch'ei detta dentro, va significando.

Facilmente si comprende come Firenze, con tanta dovizia di elementi, diventasse alla fine del XIII ed all'inizio del XIV secolo un focolare ardente di vita elegante. Mentre il popolino s'entusiasmava alle rappresentazioni grottesche dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso che facevano risuonare del loro chiasso le piazze, le feste aristocratiche e private rivestivano una delicata e sobria grazia. A primavera le giovinette patrizie sorridenti s'incoronavano di rose e intrecciavano le loro ghirlande, all'ombra dei cipressi e degli ulivi, al suono delle mandole, tra i ciuffi di giaggioli che fiorivano il terreno. E sulla soglia delle chiese esse cantavano, a Vespro, la *Salve Regina*. Ma quando la campana di Palazzo Vecchio dava l'allarme, esse si precipitavano inquiete alle finestre, per assistere al passaggio del *Carroccio* che andava alla guerra, circondato dal fiore della gioventù maschile, rilucente d'armi e vestita di sgargianti costumi. Sul gonfalone, insieme con l'imagine della Vergine, brillava il giglio rosso, stemma di Firenze. Le sue fiammeggianti corolle sembravano annunziare: « Io sono la linfa della razza, il sangue rosseggiante della libertà. Bisogna combattere per essere liberi ». Ma la Madonna dal manto turchino, che sorrideva dalle pieghe dello stendardo fluttuante, sembrava aggiungere: « Bisogna amare e soffrire per meritare il Paradiso ».

Così il lavoro ed il combattimento, la religione e la poesia si accomunavano in questa attiva ed infaticabile città dilaniata da continue lotte, ma tuttavia una nel suo

ideale. L'istinto del bello la dominava e l'arte le imprimeva il suggello dell'aristocrazia.

Di tutte le città della penisola, Firenze è quella che dette all'Italia un maggior numero di genî di prim'ordine, nelle scienze, nelle lettere, nelle arti. Dante che sorse alla fine del XIII e illumina l'inizio del XIV secolo, è tutto impregnato dello spirito fiorentino e foggiato in quella forma; tuttavia s'egli è diventato il grande poeta nazionale del popolo italiano, egli lo deve non soltanto a questa mirabile matrice, ma ancora al suo spirito universale, al suo proprio genio.

II.

Dante, Beatrice e " La vita nova „ L'iniziazione dell'amore.

Nel grande poeta fiorentino si fondono gli elementi più disparati come nella forma di una campana, fiume incandescente, si precipitano i metalli in fusione. La scienza e la teologia, la filosofia e la religione, il paganesimo ed il cristianesimo, il passato ed il presente, si accordano in lui in una precisa, magnifica e impreveduta sintesi. Vi si ritrovano Omero ed il Vangelo, la Sibilla e Davide, Platone e San Tommaso, Asuero e Avicenna. Ma questi personaggi non sono che le sue comparse, i ministri del suo regno. San Michele in persona, al Giudizio universale. Dante distribuisce e classifica, con mirabile disinvoltura, nel suo Inferno e nel suo Paradiso, i saggi dell'antichità ed i padri della Chiesa. Egli riunisce i più violenti contrasti in una figura ai tratti marcati fino alla rigidezza, in un volto nel quale la dolcezza e, la delicatezza uguagliano la forza. Cittadino patriota,

poeta e filosofo, uomo d'azione e di pensiero, dottore profondo, ambasciatore eloquente della sua città natale e ad un tempo stesso, anima chiusa fino al mutismo sprezzante, passionale fino al delirio e tuttavia impassibile nell'aspetto, ragionatore sottile, ma sensibile fino all'estasi mistica, ecco l'Alighieri quale ci si mostra nella sua vita. E a caratterizzare in una sola frase tutta l'ampiezza della sua intelligenza, diremo ch'egli sapeva congiungere il senso minuzioso della realtà, l'analisi e la sintesi delle idee trascendentali e la forza plastica che imprimo loro forma e colore.

Ma tutto ciò non spiega ancora il genio di Dante, che con materiali così disparati ed un caos di contraddizioni, seppe creare un nuovo mondo di una meravigliosa armonia, perchè il genio si eleva sopra i suoi materiali come l'aquila spazia sopra una teoria di montagne ineguali e l'uccello migratore vola su l'Oceano increspato. E neppure ci offre la chiave del mistero il suo capolavoro: *La Divina Commedia.* Questa chiave va ricercata nella *Vita nova* ch'egli scrisse all'età di venticinque anni. Questa intima ed ingenua confessione ci rivela l'arcano della sua vita, la fiamma motrice della sua opera. Questo fuoco rivelatore, questo *primo mobile* che cade dal *cielo immobile*, è l'Amore, ma un amore nuovo che nè l'antichità nè il cristianesimo stesso conoscevano ancora.

Un astronomo mi mostrò un giorno, attraverso il grande teloscopio dell'Osservatorio di Parigi, un sole giallo ed un sole bleu che giravano uno intorno all'altro, non lontano dalla stella Vega, nella costellazione della Lira. Il genio di Dante è simile a queste due lontane stelle nella sfera celeste: è un doppio sole. Ecco perchè questo genio non si chiama col nome dei suoi antenati, Alighieri, e neppure col solo suo nome di battesimo. Egli

si chiama *Dante e Beatrice*, perchè coniugati questi due nomi sono divenuti inseparabili come quegli astri misteriosi che una irrestibile rotazione incatena l'uno all'altro nella profondità dello spazio. Di diversa bellezza essi si equivalgono e formano un solo tutto nella loro assoluta reciproca dipendenza. Senza il discendente di Cacciaguida noi non conosceremmo Beatrice, ma senza Beatrice, Dante non avrebbe concepito la *Divina Commedia*. In essi l'Eterno Femminino s'è rivelato per la prima volta in tutta la sua potenza attraverso l'amore di una donna e d'un poeta.

Rievochiamo gli incontri fuggitivi che segnano le tappe di questa iniziazione. La possente vita interiore del poeta vi si manifesta nel suo candore passionale, nella sua immacolata innocenza. I motivi sono della massima semplicità, ma i loro effetti prodigiosi.

La prima volta, in una festa di bambini, egli incontra Beatrice, figlia di Folco Portinari. Entrambi non avevano che nove anni. « Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto alla sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente... ». « In quello punto dico veracemente che lo spirito della vita, la quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li mènimi polsi orribilmente; e tremando, disse queste parole: *Ecce deus fortier me, qui veniens dominabitur michi*... D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente ». Negli anni seguenti egli la rivide parecchie volte, ma sempre di lontano, nè pare si sieno mai scam-

biate parole significative. Egli d'altronde afferma nella sua confessione non aver conservato nel libro della sua memoria che i ricordi che segnavano un sensibile cambiamento nella sua vita. A proposito di questo primo incontro egli scrisse: «... si trova una rubrica, la quale dice: *Incipit vita nova* ».

Il secondo incontro importante ebbe luogo nove anni dopo, quand'essa aveva diciott'anni: «... avvenne che questa mirabile donna apparve a me, vestita di colore bianchissimo, in mèzzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine ». E dice più innanzi:

> Mostrasi sì piacente a chi la mira,
> che dà per li occhi una dolcezza al core
> che 'ntender non la può chi no la prova.

Questo silenzioso incontro, illuminato d'un saluto e d'uno sguardo anneganti, produssero sul timido adolescente una così folgorante impressione che si sentì portato a ritirarsi in casa per meditare su quello che stava per accadergli.

Assorto nella meditazione, egli s'addormentò e nel suo sonno ebbe una visione ben più sorprendente ancora che l'inaspettato incontro con la ragazza benamata: «... me pareva vedere ne la mia camera una nèbula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sè, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali

io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: *Ego dominus tuus.* Ne le sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggeramente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi parea che questi tenesse una cosa, la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: *Vide cor tuum.* E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia, e tanto si sforzava per suo ingegno, che le facea mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò, poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato ».

Un solo uomo forse ha compreso il carattere trascendentale e la divina bellezza di questa visione: il pittore poeta inglese Dante Gabriele Rossetti. Il celebre quadro ch'egli fece di questa scena, non solo è d'una adorabile soavità, ma ne traduce ancora la profonda emozione, il lato tragico e celeste. Tentiamo di spiegare con le parole il senso sublime di questa visione che solo la rappresentazione pittorica può esprimere in tutta la sua forza. Il colpo fulmineo dell'amore di Dante per Beatrice, questo colpo ricevuto sul piano fisico, si traduce sul piano astrale con la più sorprendente ripercussione. In un quadro vivente della massima eloquenza, si riassumomo il destino terrestre e la missione divina del poeta. È l'Amore in persona, è Eros, il dio del desiderio che conduce Dante alla fanciulla amata. Essa dorme inconscia

ancora della sua missione sublime. Il Genio dell'amore la costringe ad assorbire il cuore incandescente di questo timido e passionale amante, che alla sua presenza trema. Essa morrà, divorata da questa fiamma, ma acquisterà la forza per redimere il suo amato ed attrarlo al suo cielo. Non in loro, ma nell'Amore che del loro destino dispone, secondo la sua legge sovrana, risiede il potere supremo che regge queste due anime. Tuttavia l'Amore, facendo morire prematuramente Beatrice, assoggettando a questa morte tutta la vita di Dante, diventa lo strumento della loro doppia trasfigurazione, risveglia le forze più recondite di queste due anime, soddisfa i loro intimi desiderii e conferisce loro la divina libertà degli eletti.

Il seguito della *Vita nova*, dove arguzie scolastiche si alternano con patetici e sublimi sentimenti, fa prova, per le sue stesse puerilità, della perfetta sincerità e spontaneità del poeta. Frattanto egli si raccoglie in sè, sogna, riflette; ritorna sul suo primo incontro con l'amata e sulle visioni che ne seguirono, in una serie di sonetti d'una grazia musicale. La vista di Beatrice aveva destato in lui una fonte d'ispirazione, ben maggiore di quella del suo maestro Guido Cavalcanti. Egli ha già piena coscienza della grandezza di questo avvenimento, e sebbene lontano ancora dal misurarne tutta la portata, già sente che comincia con lui un'era nuova dell'amore, perchè a comunicare la sua gioia alla comitiva dei veri amanti egli annunzia la sua avventura.

In questo frattempo Beatrice aveva sposato messer Simone Bardi. Dante non parve punto sconcertato per questo avvenimento. Il suo sogno continua, ma alla morte di Folco Portinari, padre di Beatrice, immaginando il dolore della figlia, egli s'affligge oltre misura ed ha una

nuova visione vaticinante. Gli parve di vedere Beatrice sul suo letto di morte circondata dai parenti in lagrime. In effetti Beatrice morì poco dopo all'età di ventiquattr'anni. Il poeta l'apprese mentre scriveva una strofa in lode dell'amata e la dolorosa notizia gli spezzò il cuore e lo precipitò in un abisso di tristezza. Per le lagrime i suoi occhi s'arrossarono e disseccarono.

Questo dolore determinò in lui il grande passo della iniziazione. Se l'ineffabile saluto della gloriosa dama dei suoi pensieri ne era stata la prima rivelazione, la morte di lei doveva trasportarlo in un nuovo mondo. Dal colpo fulmineo della gioia era nato il poeta; da quello del dolore scaturì l'iniziato. Fu dapprima un senso di annientamento ch'egli esprime in queste parole di Geremia: « La vedova del Signore, la città Santa è nella solitudine »; ma dal nulla di questa temporanea morte doveva sgorgare una vera risurrezione. Fu allora ch'egli decise di consacrarsi alla teologia ed alla filosofia senz'altra guida che l'anima radiosa di Beatrice.

Ma il neofito non poteva sottrarsi al periodo delle prove e delle tentazioni. Il giovane patrizio era circondato da un eletto circolo di amici intelligenti e di donne piacevoli. Quelli e queste s'interessavano vivamente ai frutti della sua Musa come ai minimi dettagli della sua vita intima. Tra le sue confidenti v'era una donna a nome Giovanna, soprannominata *Primavera*, per il suo brio festoso. Era bellissima, e, seduzione suprema, rassomigliava a Beatrice! Giovanna dimostrò una così profonda compassione per il disgraziato poeta, ch'egli si lasciò mollemente cullare dalle sue parole consolatrici e bevve a larghi sorsi i suoi sguardi fascinatori. Ben presto l'insidioso desiderio s'intromise nel concerto dei sospiri e delle lagrime versate in comune. Nel contempo, l'amante in lutto s'accorse che l'immagine della dama eletta an-

dava in lui annebbiandosi a mano a mano che la bella Giovanna guadagnava in dominio sulla sua anima. Una Beatrice in carne ed ossa, una Beatrice vibrante di desiderio ed esuberante di vita s'andava sostituendo alla diafana apparizione dell'adolescenza? « Contra questo aversario de la ragione, egli dice, si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei, e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi... Per questo raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare, in guisa che li miei occhi pareano due cose che disiderassero pur di piangere... ». Su questa avventura scrisse il sonetto:

> Oltre la spera che più larga gira
> passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
> intelligenza nova, che l'Amore
> piangendo mette in lui, pur su lo tira.
> . . . .

« Appresso questo sonetto, apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei ».

Questa la conclusione della *Vita nova*, che preannunzia la *Divina Commedia*. L'ultima visione, di cui parla qui il poeta, è quella che, ampliata da un scenario suntuoso ed un più largo significato, egli descrive alla fine del Purgatorio, quando giunto con la sua guida, Virgilio, alle porte del Paradiso, il pellegrino dei tre mondi ritrova finalmente Beatrice sul suo carro trionfale, circondata da un divino corteo e raggiante di una così intensa bellezza, di una così folgorante luce che i suoi occhi non possono a tutta prima sostenere.

Questa quintessenza psichica dell'iniziazione dantesca ne rivela la singolare originalità, la sorprendente profondità, l'immensa portata e vi appare una nuova specie d'amore che non fu più raggiunto. Vi si vede con quale forza impulsiva Beatrice è diventata l'evocatrice e l'iniziatrice dell'anima del poeta, il centro della sua vita e la chiave del suo capolavoro. Il mondo esteriore e terrestre serve di punto d'appoggio a questa rivelazione, ma tutto si svolge nel mondo interiore ed in una sfera trascendentale, che lascia trasparire a poco a poco i suoi raggi attraverso il denso strato della realtà per svelarsi infine in tutto il suo splendore. L'anima è tutto, il corpo un semplice accessorio. Esso serve volta a volta e, contemporaneamente, di contrappeso e di prisma, di sostanza plastica e di simbolo parlante delle verità spirituali. Non vi è in questo romanzo di un'infantile semplicità nè confessione, nè giuramento, nè promessa, nè contatto materiale di sorta. Un saluto, uno sguardo ed è tutto; ma in seguito, una prodigiosa trasformazione dell'anima, un torrenziale influsso di questa forza d'amore che non conosce nè limite, nè freno. Dante è talmente sicuro del legame che l'unisce a questa fanclulla che non fa alcun caso del suo matrimonio con messer Simone Bardi, anzi neppure ne parla. Alla soglia del Paradiso, Beatrice, non dà maggior peso al matrimonio di Dante con Gemma Donato avvenuto qualche anno dopo la sua morte. Per contro, essa lo rimprovera acerbamente d'aver lasciato prendere momentaneamente ad altre donne il posto, che nel cuore dell'iniziato spettava all'amante divina, poichè essa sa che è per lui l'Alfa e l'Omega, la sorgente ed il trono della verità. Per salvarne l'anima essa ha messo sottosopra il cielo e la terra ed egli a sua volta per raggiungerla ha attraversato l'Inferno ed il Purgatorio.

Abbiamo veduto l'iniziazione del poeta attraverso il

suo grande amore; diamo ora uno sguardo alla sua vita ulteriore prima di seguire d'un rapido colpo d'ala il suo viaggio infernale e celeste.

III.

La vita politica di Dante, l'esilio, la morte.

Dopo il sogno divino della giovinezza, Dante conobbe le aspre lotte, le crudeli disillusioni dell'età matura. Mentre la *Vita nova* ci mostra il lato femminile della sua anima, tutta trepidante sensibilità ed infinita tenerezza, la sua vita pubblica, dai ventiquattro ai trentacinque anni, mette in rilievo il lato maschile: le violente passioni, l'indomabile combattività di questa natura così completa che congiunge gli estremi e ne le tempeste più aspre sa conservare sempre il suo equilibrio. L'uomo d'azione ed il teorico politico si divisero in lui le contraddizioni e le meschinità del suo tempo. Nel trattato *De Monarchia* espone il suo ideale politico, d'una semplicità altrettanto audace quanto ingenua: il papa, Vicario di Cristo, dirige il mondo spirituale, l'imperatore che comanda il mondo materiale obbedisce al papa, e Roma, capitale del mondo, detta le leggi a tutte le nazioni. Dante, nel preconizzare questo meccanismo sociale, immagina il papa un santo infallibile, l'imperatore un re giusto per eccellenza, e Roma una città ideale foggiata sul tipo della Gerusalemme celeste o la *Città di Dio* di Sant'Agostino. Le catastrofi della sua vita politica dovevano ben presto crudelmente smentire queste sue illusioni senza che però egli potesse rinunziare alle sue idee, che si riferiscono a certe verità spirituali falsate dal cesarismo romano. Tuttavia queste esperienze lo resero

conscio dell'abisso che separa l'ideale dal reale e facendogli conoscere la vita materiale, gli fornirono le basi solide, indispensabili della sua opera poetica.

Firenze era allora in preda alla lotta tra Guelfi e Ghibellini: quelli tenevano per il papa, questi per l'imperatore. La famiglia del poeta e Dante stesso appartenevano al partito Guelfo, che ebbe quasi sempre il predominio in Firenze e più energicamente difendeva l'indipendenza della città. La passione era spinta a tal punto, che il trionfo di uno dei partiti nel governo della città portava infallibilmente al bando delle famiglie del partito contrario ed alla confisca dei loro beni. Implacabili querele tra famiglie rivali accentuavano ancora la lotta tra i due partiti che divideva allora tutta l'Italia. Spesso, un oltraggio cruento determinava queste lotte intestine, più accanite e più dannose delle altre, questi odii fratricidi. Tale la lotta dei *Bianchi* e dei *Neri* che fu la causa di tutte le disgrazie dell'Alighieri. Dante, allora *Priore*, cioè membro del governo, fu mandato al papa Bonifacio VIII per sollecitare il suo intervento e sedare la lotta. Ma egli ben presto s'accorse che il papa anzichè favorire il proprio partito, i Bianchi, tutti guelfi, s'era accordato, nel proprio interesse, con Carlo d'Angiò, per farlo entrare in Firenze a capo delle sue truppe, ciò che permise ai Neri, tutti ghibellini, di riprendere il governo ed esiliare i loro avversari. Dante, falsamente accusato dai Neri vincitori d'aver avuto parte nell' intrigo che aveva permesso a Carlo d'Angiò di entrare in Firenze, dovette subire la sorte dei vinti. Ebbe confiscata e saccheggiata la propria casa e fu bandito dalla città sotto pena di morte.

Si narra che i tre primi canti del suo *Inferno*, abbandonati nella casa, andarono salvi per il coraggio di un suo generoso confratello, il poeta Frescobaldi, il quale

strappò il manoscritto dalle mani di quelli che lo volevano bruciare e lo mandò al suo illustre rivale.

Se dopo questa catastrofe e parecchi anni di vani tentativi per ricondurre al potere il suo partito esiliato in Arezzo, Dante, di guelfo divenne ghibellino, non si deve attribuire questa conversione ad interesse personale, chè egli non n'ebbe alcun vantaggio, bensì alla sua indignazione ed al disgusto delle cose umane che s'impossessò di lui vedendo naufragare tutte le sue speranze. Tradito dal papa, maledetto dai suoi nemici, abbandonato dal partito suo, sdegnato dall'imperatore Enrico di Lussemburgo, esiliato dalla città di Beatrice, il discendente di Cacciaguida visse solo al mondo, spogliato di tutte le cose sue più care. Non gli restava che il suo genio. Fu allora che credette vedersi aprire sotto i suoi piedi la terra, che intravide le tenebre dell'inferno dove si era prefisso di discendere e di fenditura in fenditura, di spirale in spirale, il suo occhio penetrò fino in fondo al gorgo. All'inizio del suo lungo martirio, in questi primi anni di disperazione, in una lettera di patetica supplica, indirizzata ai suoi concittadini e che comincia: « Popolo mio, che t'ho io fatto? — *Popule mee, quia fecisti tibi?* », egli dà sfogo a tutta la sua tristezza. Ma quando più tardi, i magistrati di Firenze, abbagliati dalla sua gloria ed in preda al rimorso, gli proposero di rientrare nella sua città natale a condizione di far ammenda onorevole e chieder perdono dei suoi errori, l'esiliato fieramente rispose: « Non è certo questa la via per cui entrerò in Firenze. E se non ve ne fosse altra che questa, non tornerò a Firenze mai più. Forse ch'io non posso dovunque contemplare il sole e le stelle? ».

L'uomo politico era morto, ma il sommo poeta era diventato conscio della propria forza e della propria missione; aveva perduto la sua patria terrena, ma era en-

trato in possesso della patria eterna. Il pellegrino solitario, vagando in esilio da Arezzo a Pisa, da Pisa a Pavia, da Pavia a Verona, poi attraverso i castagneti e gli abeti dell'Appennino fino all'alta solitudine di Gubbio, e ancora di là al suo ultimo asilo, all'austera Ravenna, la città bisantina, che sonnecchia tra l'Adriatico e la sua folta pineta; il poeta errante, accolto talvolta da illustri protettori, ma sempre incompreso nel suo intimo e sempre chiuso nelle sue visioni sublimi, potè meditare a suo agio il sovrumano poema, itinerario d'una patria celeste, ma per la sua forte struttura e per la sua meravigliosa unità, presagio pure della patria italiana che ancora non esisteva. Nessuno allora ne indovinava la portata, ma il suo autore già presentiva che esso sarebbe stato per il mondo avvenire ciò che furono per il mondo antico, l'*Iliade* e l'*Odissea*.

IV.

La Divina Commedia ed il suo significato di iniziazione.

La grandiosa concezione della Divina Commedia ci si presenta e come un'avventura personale e come una rappresentazione del Cosmos. Il viaggiatore, partito per l'al di là attraversa i tre mondi, cambiandosi, trasformandosi trasfigurandosi a mano a mano sotto l'influenza delle meraviglie ch'egli contempla.

Da un semplice spettatore sofferente e atterrito, nell'Inferno, diventa nel Purgatorio un paziente intelligente e purificato per elevarsi grado a grado nel Paradiso allo stato di veggente e di eletto. Formidabile crescendo per cui l'iniziato penetra poco a poco gli arcani dei tre mondi! Egli va gradatamente comprendendo il linguaggio delle

tre sfere che corrispondono alle tre parti essenziali del suo intimo sentimento, sfere che vanno via via ampliandosi intorno a lui. I raggi della sua anima che vi si affondano per sondarle gli si riaffacciano in imagini, prima spaventose, poi famigliari e consolanti ed infine luminose e splendide. L'enumerazione di questi diversi stati d'animo rappresentati come idee pure sarebbe arida e pesante; qui invece tutto è pittoresco e suggestivo, perchè tutto è vivente e vissuto: il poeta non ragiona, ma racconta le sue visioni. Solo più tardi egli farà della filosofia; ora il suo grande amore è l'arcano della sua vita intima. Ecco il centro fecondatore della sua opera, il sole, al quale si accende la fiaccola dei suoi misteri. Nella foresta oscura, sulla via di perdizione dove si sono smarriti i suoi passi e dove la lontra, il leone e la lupa che simbolizzano la voluttà, l'ambizione e l'avarizia gli sbarrano il cammino, Beatrice gli manda in aiuto Virgilio. Allora dalla porta fosca su cui stanno scritte le terribili parole:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate

comincia il misterioso viaggio e comincia l'iniziazione del poeta al cospetto dei dannati che per propria colpa hanno perduto il lume dell'intelligenza e la fede dell'amore.

L'INFERNO, quale lo immagina Dante con una vertiginosa fantasia di geometrica precisione, è un cono capovolto, la cui base in alto, l'apertura del gorgo, ha un diametro che va da Roma a Gerusalemme, mentre, in fondo, la sommità arriva al centro della terra. L'immensa caverna si divide in nove gironi che vanno restringendosi verso il fondo. Ciascuna di queste zone è una vasta regione che ha le sue montagne, le sue valli, i suoi fiumi; che ha la sua speciale atmosfera e che va man mano offuscandosi quanto più si discende grado per grado in questo regno delle tenebre. Là i dannati dell'altro mondo

volano per l'aria, guazzano nelle marcite o si dibattono sotto vampate di fuoco; ciascuno è punito nel senso per cui ha peccato e le passioni si spiegano per le loro ultime conseguenze. Psicologia rigorosa di una spietata logica nella sua gerarchia. Gli dei ed i mostri dell'antichità, commisti ai demoni della Bibbia, regnano in quei luoghi dove i grandi personaggi di tutte le epoche si confondono con la folla delle ombre. Coi tiranni dell'Asia passeggiano i papi simoniaci; Attila è accosto ad Ezzelino, ma ciascuno è al proprio posto secondo l'ordine delle colpe. Le emozioni del pellegrino corrispondono alle spaventevoli cose di cui è spettatore. Egli si intrattiene famigliarmente con i morti che conobbe in vita, prende parte alle loro sofferenze, si affligge, piange e sviene. Talvolta sopraffatto dalla paura, per le minaccie dei demoni o per gli insulti dei dannati, egli s'appiglia al braccio del buon Virgilio che lo sostiene, l'incoraggia e lo rassicura. All'inizio della pericolosa discesa i suoi occhi si spalancano per la curiosità, ma quando giungeranno in fondo all'abisso si chiuderanno di spavento.

Sulla desolata riva d'Acheronte, il rude barcaiolo Caronte, il vecchio dalla aggrinzata pelle, dagli occhi di brace, fa entrare nella sua barca le anime dei trapassati colpendo col remo il suo armento d'oltretomba, mentre dalla riva opposta giunge una folata di vento con balenar di luci vermiglie, pronostico al visitatore di quanto lo aspetta e che fa sì ch'egli cade svenuto come uomo cui pigli sonno. Questa commozione non è tuttavia che una minima espressione dello sgomento che ben presto assalirà il viaggiatore che si sveglia sulla riva opposta del fiume, nel primo cerchio dell'inferno dove incontra le anime perdute degli ignavi, incapaci di compiere il bene come di far del male, e che rigettati dal cielo e dall'inferno, sono condannati a viaggiare continuamente nel

vuoto. Ma a sommo di un colle il poeta scorge un castello cinto da sette cerchia di mura, il quale ospita gli eroi, i saggi ed i poeti dell'antichità che hanno preceduto Cristo ed ai quali la teologia del Medioevo negava il regno dei Cieli. Dante che li venera come maestri li pone nel Limbo, regione intermedia, al disopra dei dannati, dove essi possono continuare a perseguire il loro sogno di eroismo, di saggezza o di beltà.

I versi che rievocano questo gruppo regale presieduto dal grande Omero, per il loro ritmo musicale tradiscono l'emozione del poeta:

> Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
> di grande autorità ne' lor sembianti:
> parlavan rado, con voci soavi.

Uscendo dalla caverna di Minos, il giudice infallibile dei morti, Dante si trova bruscamente precipitato nel girone degli incontinenti dove

> regna la bufera infernal che mai non resta,

imagine continuata del loro delirio. È qui il regno degli infelici che si sono abbandonati alla passione dei sensi: l'uragano v'infuria senza tregua. Da uno sprone avanzato il poeta e la sua guida guardano l'abisso nella cui fosca atmosfera non si scorgono se non deboli bagliori che passano come leggere nuvole. Incalzati da un vento furioso che li attorce in gorghi e spirali attraverso gli spazi, essi seguono così i loro insaziabili desiderii. Meglio di ogni altro, Dante conosce questa passione, questo

> Amor, che a nullo amato amar perdona,

la quale arriva coi suoi estremi al cielo ed all'inferno.

Così l'episodio di Paolo e Francesca, il più commosso e popolare del suo poema, sconcerta il poeta fino all'in-

timo. L'apparizione della coppia adultera ed infelice, ma che l'eternità non sa scindere, il racconto commosso dell'innamorata e le lagrime dell'amante scuotono talmente il poeta ch'egli cade

...come corpo morto cade.

Ma subito dopo, noi discendiamo col pellegrino in un altro mondo. Il quarto, il quinto, il sesto ed il settimo girone corrispondono a passioni più selvagge e ben altrimenti detestabili, poichè sono tali da non intaccare soltanto i sensi, organi ed involucro dell'anima, bensì offendono l'anima stessa nella sua sostanza e nella sua essenza. Vi si trovano i prodighi e gli avari, gli ambiziosi ed i violenti, i sodomiti ed i suicidi. Là corre lo Stige, il nero fiume della Morte, dove viene immediatamente distrutto tutto quanto vi si getta: là regna Plutone ed il fuoco infernale, che si manifesta nelle più diverse forme, sempre e dovunque presente, sia esso manifesto o celato. Esso zampilla dalla terra, gorgoglia nei laghi di sangue dove si azzuffano i violenti, piove da l'alto in giavellotti infuocati. Misteriosa città questa di Dite, cerchiata dallo Stige, dominata da torri incandescenti, intorno alle quali volteggiano i demoni che si divertono ad annunziare con fiammelle, specie di telegrafia senza fili dell'oltre tomba, il numero dei nuovi arrivati. Questo castello chiude uno strano cimitero, lungo le pareti del quale, enormi e senza finestre, è disposta una teoria di sepolture, dalle quali escono inquietanti bagliori: sono le tombe ardenti degli orgogliosi. Una delle pietre si solleva e n'esce, dalla cintola in su, la superba figura dell'indomito Farinata che guarda intorno

come avesse lo inferno in gran dispitto.

Dante lo pone là non solo per il suo orgoglio, ma

perchè eretico e si ostinava a negar Dio e l'immortalità dell'anima; ma poichè questo Ghibellino salvò la sua Firenze dalla distruzione, quando i Guelfi vennero al potere, egli non può a meno di rendergli giustizia e nobilmente lo immortala. Malgrado l'inferno che mugola intorno ad essi, malgrado il torrente delle passioni che li separa, una corrente di simpatia passa tra questi due personaggi, determinata dal coraggio e dalla fierezza che li caratterizza. Ma quale più eloquente quadro dello stato d'animo degli orgogliosi che questa tomba di fuoco del Farinata? Tutta la psicologia dell'orgoglio è rappresentata in questa sola immagine, figura che vale cento trattati di morale ed un dramma di Shakespeare.

Il furore dei demoni e dei dannati che popolano il settimo girone, quello dei violenti, contro l'intruso che ardisce di entrarvi vivo, diventa tale che per poterlo percorrere, Virgilio è costretto a salire col suo compagno sul dorso del centauro Nesso. Qui i centauri saettano i violenti che si dibattono in un fiume di sangue e lo fanno gorgogliare della loro insensata collera. Lo spavento del poeta aumenta ancora quando vede i suicidi che, trasformati in tronchi d'albero, gemono penosamente, mentre le Arpie mangiano le loro foglie.

E non siamo tuttavia ancora in fondo al gorgo. L'ultima e la più detestabile forma della cattiveria indemoniata è quella che non solo intacca i sensi e l'anima, ma pervertisce l'intelligenza e distrugge così la divina radice dell'essere umano. Ma è pur necessario di scendere fino in fondo per sondare appieno il mistero del Male.

I viaggiatori si arrestano improvvisamente dinanzi ad un abisso che si apre sotto i loro piedi. Le pareti perpendicolari della roccia si perdono nelle tenebre del pozzo. Non scale nè scarpate per discendervi, ma sul ciglio del gorgo sta aggrappato uno strano mostro, una delle più

suggestive trovate dal poeta, Gerione, il genio della Frode. Questo mostro di nuovo genere ha volto umano di nobile aspetto, corpo di serpente e coda di scorpione; due ampie ali di drago gli consentono di volare. Immagine eloquente della perfida menzogna, egli avvince e seduce colla carezza del suo sguardo le sue vittime e come riesce ad ingannarle, le uccide col dardo velenoso della sua coda che si ripiega in tutti i sensi. Virgilio conosce Gerione: con un gesto lo ammansa e si asside sul suo dorso squamoso, mentre Dante si aggrappa al suo maestro. Il mostro stende le ali in larghi volteggi ed i viaggiatori, lentamente e silenziosi, discendono in fondo all'abisso.

I due pellegrini raggiungono così la spaventosa città di Malebolge, dove i fraudolenti, i ruffiani corrompitori di femmine e gli adulatori sono immersi nel fango, dove i trafficanti di giustizia sono tuffati nella pece bollente, custoditi da demoni crudeli e buffi, dove avanzano gli ipocriti sotto le loro cappe di piombo, ed i ladri ed i falsarii di tutte specie si torcono avvinti da serpenti che li pungono. Il fondo dell'abisso, dove si trovano i traditori, non è più l'inferno di fuoco, ma di ghiaccio. L'Arcangelo della luce divina, divenuto il principe delle tenebre, Lucifero, che Dante come tutti i suoi contemporanei confonde con Satana, vi è sepolto fino alle spalle in un lago gelato. Il poeta vuol mostrarci qui come l'ultimo stadio del Male è la morte dell'anima per eccesso d'orgoglio, l'imprigionamento e la pietrificazione dello spirito nel ghiaccio dell'egoismo, d'onde risultano l'anarchia universale per la divisione delle forze e la distruzione per l'odio.

Il PURGATORIO. Nel pensiero del poeta che simbolizza e geometrizza le verità spirituali e trascendentali, il centro della terra è il centro del Male e della magìa nera. E l'iniziato che deve tutto conoscere per diventar padrone di

sè e delle cose, ha dovuto penetrarvi. Forzato e smascherato del suo arcano, il male è vinto e l'iniziato dal fondo dell'inferno si eleverà alla conquista del Cielo.

L'audace e singolare concezione del poeta figura il Purgatorio come una montagna conica sorta dal seno dei mari, nell'emisfero australe. Per una stretta fenditura che va dal centro della terra fino alla sua superficie, Dante e Virgilio arrivano ad un'isoletta d'onde si scorge il cono maestoso, emergente dall'Oceano. Ve li conduce una barca guidata da un angelo. Con quale sollievo, il neofita, lavato dei vapori fuliginosi dell'inferno e ornato dal suo maestro con una corona di giunco, saluta il

Dolce color d'orïental zaffiro!

Sulla soglia del Purgatorio, cui si accede per tre scalini, l'angelo del pentimento scrive sette volte sulla fronte di Dante la lettera *P*. Sono il segno dei sette peccati capitali ed a ciascun cerchio, uno disparirà dalla fronte del penitente. « Entrate, dice l'angelo ai viaggiatori, ma ricordatevi di non rivolgervi indietro, perchè dovreste tornar fuori ». Sì gravi sono le attrattive del peccato, che potrebbero riportare il pellegrino alle sue colpe passate. tanta è l'energia che reclama la dura ascesa. Nello stretto corridoio ascendente, per il quale il viaggiatore avanza, vede dapprima delle meravigliose sculture a bassorilievo che ornano le pareti tagliate nella roccia ed il sentiero che egli percorre. Da un lato è rappresentata la rivolta dei Titani ed il loro combattimento contro gli Dei; dall'altro la caduta di Lucifero e degli angioli ribelli. Leggende di uno stesso significato, simboli paralleli d'una stessa idea e d'uno stesso avvenimento cosmico:

Vedea colui, che fu nobil creato
più d'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scendere da un lato.

Vedea Briareo, fitto dal telo
  celestial, giacer dall'altra parte,
  grave alla terra per lo mortal gelo.

Vede sparse al suolo le membra dei giganti e tutti gli orgogliosi: Saulle suicida che cade sulla propria spada e Roboam trasportato pieno di spavento dal suo carro in corsa, e Niobe cui circondano i cadaveri dei suoi sette figlioli. Vede Tomiri che getta in un otre di sangue il capo di Ciro gridando:

« Sangue sitisti, ed io di sangue t'empio ».

Vede la disfatta degli Assiri dopo la morte di Oloferne, e Troia in cenere e ruina. C'è nel passo seguente come una profezia di Michelangiolo:

Qual di pennel fu maestro o di stile,
  che ritraesse l'ombre e i tratti, ch'ivi
  mirar farieno ogn'ingegno sottile?
Morti li morti, e i vivi parean vivi:
  non vide me' di me chi vide il vero,
  quant'io calcai fin che chinato givi.

Ecco la lezione data dall'iniziatore al suo discepolo: nel Purgatorio egli deve calpestare le insensate tentazioni dell'orgoglio e della rivolta di cui nell'Inferno ha veduto i terribili supplizi. Egli deve ora vincerle nella sua coscienza per poter avanzare nella serenità dello Spirito, nello splendore dell'Amore divino. E, cosa singolare, Dante aggiunge:

Or superbite, e via col viso altero,
  figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
  sì che veggiate il vostro mal sentero!

Dante, vinto il peccato d'orgoglio, non conclude, come in altri casi, con una parola d'umiltà, una preghiera, una prostrazione, bensì con una parola di fierezza. È l'*Io* ri-

generato che è già sicuro della conquista del Divino per la vittoria su se stesso. E Virgilio l'ammonisce:

. . . « Drizza la testa!
non è più tempo da ir sì sospeso.
Vedi colà un angel, che s'appresta
per venir verso noi; vedi che torna
dal servigio del dì l'ancella sesta.
Di riverenza il viso e gli atti adorna,
sì che 'l diletti lo inviarci in suso;
pensa che questo dì mai non raggiorna! »
. . . .

Ed il poeta aggiunge:

A noi venìa la creatura bella,
bianco vestita, e nella faccia quale
par tremolando mattutina stella.
Le braccia aperse, ed indi aperse l'ale:
disse: « Venite: qui son presso i gradi,
ed agevolmente omai si sale.
A questo annunzio vegnon molto radi:
o gente umana, per volar su nata,
perchè a poco vento così cadi? »
Menocci ove la roccia era tagliata:
quivi mi battè l'ali per la fronte;
poi mi promise sicura l'andata.

E giunto là dove si sale per una scala rinchiusa tra due pareti, Dante esclama:

Ahi, quanto son diverse quelle foci
dalle infernali! Chè quivi per canti
s'entra, e laggiù per lamenti feroci.

Sentendosi più leggiero ed agile in salire chiede a Virgilio:

. . . « Maestro, di', qual cosa greve
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando si riceve? ».

Rispuose: « Quando i *P* che son rimasi
ancor nel volto tuo presso che stinti,
saranno, come l'un, del tutto rasi,
fien li tuoi piè dal buon voler sì vinti,
che non pur non fatica sentiranno,
ma fia diletto loro esser su pinti ».

Allora Dante portando la destra alla fronte, trova che soltanto più sei sono i *P* rimastivi incisi. Nel Purgatorio si espiano gli stessi peccati che sono puniti nell'Inferno (collera, avarizia, gola, intemperanza e lussuria), ma non spinti all'eccesso, e perchè commessi o per ignoranza o per errore, ma non per malizia o malvagità. Il poeta v'incontra delle conoscenze, trovatori e musicisti, podestà e papi, tutti puniti col supplizio di Tantalo: accesi o agghiacciati dall'antico desiderio ed impotenti a soddisfarlo. Così espiano le loro colpe e si vanno purificando. A mano a mano che il poeta e la sua guida salgono, i divini uccelli, gli angeli, appaiono più di frequente e le teorie d'anime che si levano verso di loro vanno modulando i loro canti su melodie più dolci.

Ed eccoli giunti a sommo del rapido monte in forma di cono. I pellegrini si trovano in un vasto giardino dalle ombre profonde: il paradiso terrestre. Delicate figure femminili, Lia e Rachele, raccolgono primule e rose e ne intrecciano ghirlande. Virgilio volgendosi al suo protetto, dice:

... « Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio, e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno.
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce:
fuor se' dell'erte vie, fuor se' dell'arte.
Vedi il sole che in fronte ti riluce;
vedi l'erbetta, i fiori e gli arbuscelli,
che qui la terra sol da sè produce.

> Mentre che vegnan lieti gli occhi belli,
> che, lagrimando, a te venir mi fenno,
> seder ti puoi e puoi andar tra elli.
> Non aspettar mio dir più, nè mio cenno:
> libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
> e fallo fora non fare a suo senno:
> perch'io te sopra te corono e mitrio ».

D'un tratto la foresta s'illumina e tra le frasche lievemente mosse dal vento e accompagnata da una celeste melodia avanza una meravigliosa processione di cui è centro un misterioso carro tirato da un grifone, animale apocalittico che qui rappresenta il Cristo nella sua duplice natura umana e divina. Le fanciulle ed i seniori, che lo circondano portando dei candelabri, rappresentano i Santi e le Facoltà della Chiesa trionfante. Sul carro appare finalmente Beatrice, l'amante terrena, immacolata, trasfigurata in fidanzata celeste. Ma dapprima essa si mostra dietro un velo di fiori che le fanno piovere intorno gli angioli. Essa veste il costume che vestiva il giorno che il poeta la vide la prima volta:

> . . . sotto verde manto,
> vestita di color di fiamma viva.

Il velo che attenua il suo splendore permette all'amico di fissare su di lei lo sguardo e dall'intima commozione indovina la forza dell'antica passione. Ma ben tosto la sua gioia si muta in profonda tristezza ai duri rimproveri ch'essa gli muove per le sue infedeltà. Solo dopochè avrà attraversato il fiume e bevuta l'acqua del Letè che cancella anche il ricordo delle sue colpe, egli potrà guardarla in tutto il suo splendore senza veli e sostenere il folgorìo della sua nuova bellezza. Allora egli s'accorge che gli occhi della benamata riflettono l'imagine del grifone, simbolo del Cristo, e riproducono, volta a volta, la

sua natura umana e quella divina nelle loro pupille. La perfetta fusione dell'Umano e del Divino, mistero e fine della creazione e dell'evoluzione, appare così all'iniziato negli occhi della Donna, per il prisma dell'Amore. Questo spettacolo s'imprime nell'anima del veggente come un suggello nella molle cera e completa la sua iniziazione[1].

Questa gradazione d'idee e di imagini, fuse nel braciere di un'intensa commozione, dimostra la forza trascendentale del pensiero esoterico del poeta.

Siccome non esiste gioia scevra da tristezza, neppure nel paradiso terrestre, durante il rapimento di Dante, Virgilio è scomparso e, con cuore straziato, il discepolo piange la perdita del maestro, cui è ormai vietato di seguirlo. E pur restando sempre uniti, anche a distanza, in spirito, non si potranno vedere più, perchè un'insormontabile barriera si alza tra i due mondi che essi abitano. Separazione dolorosa quant'altra mai per il tenero ed affezionato discepolo. Ma saranno queste le sue ultime lagrime, perchè d'ora innanzi gli sarà guida, attraverso le sfere celesti, la gloriosa Beatrice.

Il PARADISO. L'incontro di Beatrice trasfigurata nella sua essenza divina è stato per il poeta il coronamento della sua lunga e dolorosa prova. Giunto alla soglia del cielo di cui lo colpiscono i primi raggi, il pellegrino si volge un istante e getta uno sguardo al profondo abisso dal quale è uscito ed un altro sguardo protende in avanti nelle sfere celesti che egli comincia ad intravedere. Solo ora, alleggerito del peso della materia, armato di una nuova vista, egli comprende la ragione ed il senso dei tre mondi che sta percorrendo. Essi gli rivelano la natura

---

(1) Questa visione di Beatrice sul suo carro trionfale, circondata dai dignitari della Chiesa trionfante, è quella cui accenna il poeta nella chiusa della sua *Vita nova* e che allora non ha descritto perchè non se ne sentiva ancora degno.

intima, il substrato dell'universo, ma al tempo stesso l'essenza del suo proprio essere che questi tre mondi riflette come un limpido cristallo. L'Inferno, con le sue tenebre, le sue lotte, i suoi orrori, corrisponde al mondo della materia. Il Purgatorio, con la sua tenue luce, i suoi pentimenti e le sue prove, corrisponde al mondo astrale dell'anima già svincolata dalle catene materiali. Il Paradiso, coi suoi splendori, le sue gioie e le sue estasi, corrisponde al mondo divino dello Spirito puro. È il regno della luce increata, dell'Amore supremo. Chè qui l'Amore raggia di luce e la luce rigurgita d'Amore. Confondendosi in una sola potenza, queste due forze primordiali si manifestano come la verità stessa, come il Verbo creatore, il quale, secondo che è enunciato all'inizio del vangelo di San Giovanni, era al principio verbo con Dio, e Dio era il Verbo che fu suono prima di esser luce:

> Luce intellettual, piena d'amore;
> amor di vero ben, pien di letizia;
> letizia, che trascende ogni dolzore.

Poichè il Cielo e Dio che lo colma e lo anima sono la sorgente ed il principio dei tre mondi, per l'emanazione, la creazione e l'involuzione, l'anima umana discesa nel mondo materiale per liberarsi e riconoscersi al suo primitivo focolare, deve risalire tutti gli stadi intermedi.

Tutto differisce in questi tre mondi: gli elementi, la sostanza e l'essenza delle cose; tutto cambia d'organo: la natura, l'anima e Dio. Di qui un altro simbolo, un'altra psicologia, un altro metodo di conoscenza.

Nel mondo tenebroso dell'Inferno, che è ancora in gran parte quello della terra, l'uomo non riconosce le cose che per le loro inimicizie, i loro urti, le loro lotte. Nelle regioni ancora torbide del mondo astrale e del Purgatorio, egli presente il divino attraverso le forme mutevoli degli

esseri e il loro aspetto di fantasmi. Nel Cielo per contro, nel mondo dello Spirito puro vi è fra l'anima e quanto la circonda una immediata e perfetta concordanza. È la regione dell'armonia, della compenetrazione e della fusione delle anime. I Santi vedono Dio e la Verità nella luce spirituale. L'amore, la beatitudine, la contemplazione si trasformano in altrettante luci; gli spiriti si riscaldano ai raggi dell'amore, la beatitudine e la gioia folgoreggiano nei loro occhi, fiammeggiano nel loro sorriso: la verità, sotto il suo eterno aspetto, si riflette come in uno specchio.

I tre mondi formano un insieme completo ed indissolubile, e si controbilanciano in un perfetto equilibrio. Chi li attraversa, riscontra tanto nel Cielo quanto negli altri due una potente gradazione. Le anime e le forme si spiritualizzano secondo l'ordine dello spirito ed i gradi di virtù. Come quelle, l'etere diventa a mano a mano più trasparente e la luce sempre più intensa.

Nel sorriso di Beatrice, come nel folgorar delle celesti falangi e nelle melodie sempre più ampie e soavi che avvolgono i due amanti nella loro ascesa, c'è un crescendo continuo di luminosità e di potenza: le anime dei grandi santi non si mostrano più sotto la forma umana, ma si celano nella luce e nella fiamma. Talvolta esse si riuniscono a migliaia in figurazioni grandiose che esprimono nella loro forma il loro comune sentimento, e prendono agli occhi del visionario meravigliato, ora la forma di un'aquila, ora di un leone, ora di un cerchio o di una costellazione. Allora l'entusiasmo che brilla in ciascuno ed in tutti si risolve ed acquieta nella comunione delle anime, ed i cantici allietano lo spazio che colmano. Dio ed il suo Verbo, il Cristo glorioso, pur essendo in ciascuno, non sono visibili e non parlano che per voci o cori lontani. Quando il poeta sente intonare il *Gloria al Padre, al Figlio ed allo Spirito Santo,* gli pare che tutto

l'universo rida d'un festante riso e volgendosi ancora una volta verso l'abisso, scorge la terra in lontananza. E la vede tutta promontorii ed avvallamenti, e piccola e nera, questa misera terra che ci rende così feroci, ma subito distoglie lo sguardo da quella vista per fissarlo negli occhi di Beatrice che guardano sempre più in alto.

È a notare che se il Paradiso di Dante è conforme alla più scrupolosa ortodossia cattolica, specie secondo la dottrina di San Tomaso d'Aquino, egli lo vivifica ed allarga singolarmente, introducendovi l'idea madre di Ermes Trismegista e dei seguaci di Orfeo e di Pitagora che identificavano le forze cosmiche con le sfere graduali dei sette pianeti. In Mercurio, Venere, il Sole, Marte e Giove risiedono le virtù attive. I contemplativi ricevono la loro corona della perfezione in Saturno. In Mercurio, il pianeta più prossimo al sole, il sorriso di Beatrice fa rifulgere tutto l'astro e Dante vede venirgli incontro una moltitudine di anime

> come in peschiera ch'è tranquilla e pura
> traggonsi i pesci a ciò che vien di fori.

E quando Beatrice torna al proprio trono, Dante rivolge all'angelica benamata la seguente preghiera:

> « O donna in cui la mia speranza vige,
> e che soffristi per la mia salute
> 'n Inferno lasciar le tue vestige,
> Di tante cose, quant'i' ho vedute,
> dal tuo podere e dalla tua bontate
> riconosco la grazia e la virtute.
> Tu m'hai di servo tratto a libertate
> per tutte quelle vie, per tutt'i modi,
> che di ciò fare avei la potestate.
> La tua magnificenza in me custodi
> sì, che l'anima mia, che fatt'hai sana,
> piacente a te dal corpo si disnodi! ».

Così pregò, ed essa da l'alto, guardandolo, gli sorrise;
Poi si tornò all'Eterna Fontana.

Frattanto Dante si rivolge ad osservare la rosa celeste, rosa incandescente in piena fioritura che anime elette compongono, sorvolata dagli angioli che, simili ad uno sciame di api, scendono senza posa nel suo calice d'oro per uscirvi e ripiombarvi ancora.

Per l'intercessione di Beatrice e sotto la guida di San Bernardo è infine concesso al poeta di penetrar con lo sguardo nel mistero della Trinità che gli appare sotto forma di tre circoli concentrici, nel centro dei quali gli pare di scorgere una figura umana:

se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore, in che sua voglia venne.
All'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disiro e il *velle*,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'Amor che move il sole e l'altre stelle.

Così l'iniziazione del pellegrino dei tre mondi si compie con l'identificazione cosciente e volontaria della sua anima col pensiero e la volontà divina.

V.

Portata universale della Divina Commedia
La genealogia dell'eterno Femminino.

Questo riassunto del viaggio cosmico di Dante reclama una conclusione storica.

La Divina Commedia non occupa solo un posto essenziale nello sviluppo dell'anima italiana, ma ha una capitale missione nella storia dello spirito umano. Questo

faro luminoso proietta i suoi raggi roteanti in tutte le direzioni, attraverso la notte del Medioevo. Per misurare la portata dei suoi raggi è necessario anzitutto rendersi conto della differenza tra il Cosmos di Dante, concepito secondo il Cristianesimo, e quello dell'antichità, secondo la concezione pagana. Nè sono queste oziose considerazioni o semplici fantasie teoriche, come pretende una certa scuola, poichè se è vero che la figurazione dell'altro mondo che l'immaginazione umana si foggia, ha, dal punto di vista strettamente oggettivo e scientifico, un valore molto relativo, non è men vero che essa eserciti sullo sviluppo degli individui e dei popoli una influenza sovrana. Essa costituisce il crogiuolo massimo del pensiero ed il fattore primordiale dell'educazione.

L'antichità aveva ancor essa il suo grafico dei tre mondi, ma molto più limitato; tutto l'interesse, tutta l'attenzione della civiltà greco-romana si concentrava sulla terra. Anche quando lo sguardo dei gerofanti e dei saggi si elevava in alto, esso tornava ben presto alla città ed agli orizzonti famigliari. Gli Dei pagani rappresentavano bensì le grandi potenze cosmiche di diverso ordine, ma restavano pur sempre legati, pressati e curvi sull'umanità e trasportati nel suo movimento avevano le sue stesse passioni. Quanto al mistero della Trinità cosmica, ben noto alle religioni ed alle filosofie dell'Asia, presentito da Pitagora e da Platone, restava nascosto nel profondo dei cieli e si velava del simbolismo complicato dei misteri. Solo con la rivelazione del Cristo e per il lavoro poderoso dei suoi discepoli era smisuratamente cresciuto ed aveva occupato il primo posto nell'immaginazione umana. Questa nuova concezione della vita d'oltretomba e del mondo invisibile doveva contribuire, almeno quanto la morale cristiana, a cambiare la vita umana e la faccia del mondo reale. Sopra la terra ed il suo inferno si

drizzò la piramide dei santi e si allargarono all'infinito le sfere del mondo spirituale. Ed a comprenderle, l'anima umana si adoperò per oltre un millennio a sondare i proprii arcani. Spiritualizzandosi, essa si elevò e si purificò. Prodigiosa metamorfosi e formidabile ascensione, la quale però aperse ed ingrandì l'abisso tra la terra ed il cielo.

Come mai sant'Agostino, il più grande fondatore, il vero organizzatore della Chiesa, riuscì a colmare quest'abisso? Ce lo dice egli stesso nelle sue *Confessioni* e nella *Città di Dio*: col disprezzo della vita terrena ed il sacrificio della sua bellezza. Per conquistare la sua fede egli sacrifica la sua ragione e si accontenta del sentimento. *Credo quia absurdum.* La sua fede è ardente, ma triste e cieca. L'eloquenza, la poesia, la filosofia, lo splendore dell'arte, sono agli occhi suoi le blandizie caduche, i tentanti e corruttori miraggi di Satana: solo la grazia divina può salvare l'uomo dalla perdizione. Le conquiste dell'antichità sono rigettate come dannose: punto riconciliazione possibile tra la *Città di Dio* e la *Città di Mammon.* E questa è inesorabilmente condannata a perire. L'uomo è bensì invitato a innalzarsi al cielo, ma a condizione ch'egli domi la sua intelligenza e si assoggetti alla legge della predestinazione ed alla minaccia dell'arbitrio divino.

Tutt'altra è la scalata di Dante. Se uguale è la meta, ben diversi ne sono i mezzi. Il punto di partenza, il sostegno dell'enorme ascensione è il desiderio del poeta, il mezzo, il suo sforzo, le ali, la fede e l'audacia. Quale sete di tutto sapere, di tutto vedere, di tutto osare, di vincere per se stesso seguendo il pensiero divino! È con la pienezza del suo essere e della sua ragione ch'egli intraprende il suo pericoloso viaggio e la conserva intatta fino alla fine. Essa gli serve per spiegare la sua

fede, e questa fede, non meno ardente di quella del vescovo d'Ippona, ma più libera e radiante, illumina la sua ragione. Sant'Agostino sopprime l'abisso tra la terra ed il cielo con l'abdicazione ad una delle sue facoltà essenziali: Dante lo colma con una estensione del suo essere intimo. Per lui il cielo è certo una grazia divina, ma è pure una iniziazione graduale della sua anima, una conquista della sua intelligenza e della sua volontà. Quale la forza che gli dà il primo impulso, che lo sostiene durante questa miracolosa ascensione, che lo solleva fino all'empireo? L'Amore; il suo amore per Beatrice e l'amore di Beatrice per lui che a lui ritorna come l'onda dell'Oceano nel riflusso. Amore puro, è vero, amore ideale, ma più passionale, più assoluto e sopratutto più fecondo che il semplice amore dei sensi. Concezione nuova dell'Amore e della Donna: concezione sconosciuta nell'antichità, solo intraveduta dal divino Platone e celebrata nei romanzi cavallereschi. La donna divenuta cosciente delle sue facoltà trascendentali, la donna rivelatrice dell'amore divino, ecco la grande originalità di Dante, la fiaccola luminosa della sua opera, il cuore del suo genio, per cui egli avanza i tempi, annunzia l'avvenire e illumina i secoli futuri.

Ci sarebbe da scrivere sulla genealogia dell'eterno Femminino tutto un capitolo, ma che dico, un capitolo? tutto un libro e che libro! Questo mistero, per la sua essenza, risale al cuore stesso della divinità. Discendendo di sfera in sfera, esso s'offusca, per riaccendersi poco a poco nell'anima umana e brillarvi animato di una nuova luce. Già l'India, l'Egitto, la Grecia avevano venerato questa forza delle forze, questa luce increata, emanazione e specchio di Dio stesso per la creazione dei mondi, forma e sostanza dei prototipi di tutti gli esseri. Essa era chiamata *Maïa* dagli Indù, *Iside* dagli Egiziani, *De-*

metria dai Greci. I saggi di quei tempi non concepivano 'eterno Femminino che come forza cosmica intangibile ed incosciente, mentre il Cristianesimo incarna l'eterno Femminino nella Madonna, madre terrena del Verbo divino, manifestantesi sotto forma umana. Nella Vergine Madre del Cristo il Medioevo adora l'amore divino presente nella Donna, poichè con umiltà e tenerezza infinite, questa Maria, madre di Gesù, contempla nel frutto della sua carne il figlio di Dio, meraviglia della Vita. Qui l'eterno Femminino è divenuto cosciente nella Donna, ma resta semplicemente passivo. Al tempo delle Crociate i trovatori scorgono un riflesso della Madonna nella castellana solitaria. Essi prendono ad amarla ed a cantarla d'un amore strano, misto di desiderio e d'una aspirazione indefinita verso una bellezza ed una perfezione superiore ed irraggiungibile. L'idolo della poesia cavalleresca, la donna dei proprii pensieri, è un presentimento dell'ideale femminile e della sua divina essenza, ma non è che l'embrione, poco più che un gioco dell'intelligenza e del sentimento. Per Dante questo sogno diventa realtà tragica e sublime. Egli lo vive, lo soffre e lo completa attraverso la sua Beatrice e col concorso di lei. Dapprima, per simpatia, la sua anima s'identifica completamente con l'Amata: quando Beatrice gli vien rapita dalla morte, poco manca ch'egli non ne muoia di dolore, ma dal di là Essa gli rende centuplicato quello che in vita, come donna, non avrebbe potuto concedergli. Trasfigurata dal suo poeta, essa a sua volta trasfigura lui, e lo salva facendogli attraversare l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso. L'Amata passiva dei trovatori diventa l'Amante attiva, la rivelatrice del mondo divino, la redentrice dell'Amato. Qui l'eterno Femminino si completa sul piano spirituale, per l'amore reciproco e fecondo dell'Uomo e della Donna.

Bisogna aver seguìto l'eterno Femminino in queste tre fasi di potenza divina, di potenza cosmica e di potenza psichica od umana, per comprendere tutta la profondità e tutta la nobiltà di questo arcano. Queste tre fasi ci si presentano come altrettante successive concentrazioni. Nell'ultima, figurata nella storia di Dante e di Beatrice, genesi della Divina Commedia, sembra che l'Uomo, dopo la sua lunga discesa nella grossezza e nelle tenebre della materia, ritrovi il suo cielo perduto nel cuore della Donna, la quale sboccia al suo cospetto come il fiore meraviglioso del Paradiso, come quella bianca rosa millefoglie, dalla quale emanano nuvoli di profumo e voli d'angioli simili ad uno sciamare di api. È forse necessario aggiungere che una parte essenziale della moderna poësia del secolo XIX ed anche della poesia contemporanea procede da questo sentimento e da questa nuova forza, attivate da Dante? I raggi del sole possono rifrangersi in infinite sfumature, dal porpora e dall'arancio intensi fino al viola ed al più brillante oltremare, ma nel prisma atmosferico, in questo caleidiscopio eternamente mutevole e vario dove essa si produce, si riconosce pur sempre l'anima multicolore della Luce.

VI.

Portata nazionale della Divina Commedia. L'anima italiana.

Segnalato così il più alto significato universale e metafisico dell'opera dantesca, ci rimane a dire una parola del suo significato per l'Italia.

Come tutti i grandi istitutori dell'umanità, Dante subisce la tragica sorte di non aver esercitato la sua fe-

conda influenza che dopo morto. Celebre in vita, ma affatto incompreso nelle sue idee capitali e nel fondo intimo del suo essere, solo dopo morto doveva raccogliere il suffragio di tutti i partiti. Ciascun secolo seguente scoprì una nuova bellezza in una nuova fase della sua opera, nella quale si trovava rispecchiato. Nel XIV e XV secolo la Chiesa consacrò ed adottò la Divina Commedia come l'apoteosi del cattolicismo, malgrado le sue singolari audacie e le sue notorie eresie. Nel XVI secolo diventa un ispiratore del Rinascimento, perchè i suoi corifei, come Raffaello e Michelangiolo, lettori assidui del meraviglioso poema, vi trovarono quello che essi stessi sì ardentemente cercavano, una prima sintesi dell'antichità greco-latina e del cristianesimo. L'Italia del XVII secolo, caduta sotto il giogo del Sacro Impero Germanico, quest'Italia più divisa che mai ed il cui sentimento nazionale era stato quasi soffocato, fu sul punto di dimenticare nel suo sonno letargico il suo grande poeta. Il secolo XVIII antimistico, liberale ed incredulo, pur essendo incapace di comprendere il Purgatorio ed il Paradiso, non potè tuttavia non ammirare le figurazioni dell'Inferno che sono di un così potente realismo. E le sintetiche e trascedentali idee dell'amante di Beatrice, del conquistatore di un nuovo cielo, sembravano per sempre sepolte nell'anima italiana come i resti del fiero esiliato nella sua tomba di Ravenna.

Ma all'aurora del secolo XIX, allorchè l'anima italiana si risveglia per i moti del Risorgimento, la figura di Dante, sorta dalla sua sepoltura, si eleva in tutta la sua grandezza, spettro luminoso che rischiara il passato e l'avvenire ed addita all'Italia la sua meta, la creazione della nuova patria per la resurrezione delle anime e delle volontà. Allora il libro di questo grande mistico diventa un'apocalisse laica, il breviario dei proscritti che sulle

vie dell'esilio e dietro le inferriate delle loro prigioni, cospiravano alla liberazione del proprio paese. Tutti presero a modello quest'anima invulnerabile, rivestita della sua coscienza come di una infrangibile corazza, « pari, dice Mazzini, al diamante che non può essere intaccato che dalla sua stessa polvere ».

Ecco perchè Dante può essere considerato come il centro, il perno e la sintesi dell'anima italiana: perchè egli vi impresse col suggello dell'universalità il sentimento della patria ideale e della patria terrena.

CAPITOLO IV.

IL GENIO DEL RINASCIMENTO ITALIANO.

La morte millenaria si risvegliò nella
sua culla, fresca come una fanciulla.

I.

I due mondi in lotta — Ellenismo e Cristianesimo.

Alla fine del XV secolo si diffuse in Roma una strana leggenda. Il popolo raccontava che non molto discosto dalla tomba di Cecilia Metella, sulla Via Appia, dei muratori lombardi avevano rinvenuto tra le ruine d'un chiostro un sarcofago che portava questa iscrizione: « Julia, figlia di Claudio ». I muratori s'erano dileguati portando seco le pietre preziose e gli ornamenti trovati nella sepoltura, ma il bianco sarcofago conteneva un corpo imbalsamato di meravigliosa bellezza, salvato per miracolo dalla corruzione, il corpo d'una fanciulla quindicenne. Il volto aveva conservato il colore naturale: le palpebre abbassate, le labbra semiaperte, la morta millenaria sembrava respirare ancora. La si portò al conservatorio del Campidoglio, dove divenne la meta d'un pietoso pellegrinaggio. I pittori vennero a ritrarla, « perchè, dicono i cronisti, era bella oltre ogni dire e se lo si dicesse e scrivesse, quelli che non la videro non vi presterebbero fede ». Intorno alla delicata figura si accu-

mulavano i fiori e ardevano i ceri e già si cominciava ad invocarla come una nuova Madonna. Papa Innocenzo VIII, per metter fine a queso scandalo, fece seppellire nottetempo ed in segreto, presso a Porta Pinciana, la dannosa mummia, ma quanti l'avevano veduta non la dimenticarono più.

Non si conosce il fatto che servì di spunto a questa leggenda: fu forse la maschera di cera di cui gli antichi ricoprivano talvolta la faccia dei loro morti che accese l'immaginazione popolare al punto di darle l'illusione della vita! Comunque, questa leggenda simboleggia meravigliosamente la risurrezione della Beltà antica nell'anima italiana, risurrezione che è il fatto essenziale e centrale della sua storia, che dà la nota dominante e l'accento speciale al suo incivilimento. Fatto capitale per la storia dello spirito umano, tanto il suo contagio fu irresistibile e rapido. L'orgogliosa festa di bellezza e di seduzione, che evoca in noi il nome stesso di Rinascimento, proverebbe di per sè sola l'universalità di questo fatto mondiale, per sempre incancellabile.

Questa risurrezione della Beltà pagana, che doveva produrre una vera trasformazione della Psiche umana, è sgorgato dal cuore stesso dell'Italia. Cerchiamo di penetrare il fenomeno che si produsse nell'anima collettiva dell'Italia all'epoca del Rinascimento, fenomeno del quale la leggenda di Giulia, figlia di Claudio, non è se non un pallido riflesso. Perchè le grandi rivoluzioni sono spesso precedute, nella subcoscienza dei popoli, da una imagine centrale, divinatrice dell'avvenire, la quale si fraziona nella vita reale in un numero indefinito di episodi.

La Beltà antica, nel corso di qualche lustro, è realmente uscita fuori del limbo, dove, avvolta in un sudario, sonnecchiava in un profondo letargo. Ma non appena il limbo si chiarisce, non appena il sudario cade, ci si

presenta allo sguardo, non un cadavere, ma una donna che agisce e parla, simile all'antica sarcedotessa che rappresentava, nei misteri di Eleusi, Persefone coronata di narcisi, offerente nella coppa incantata il nèttare degli Dei. Doppia magia, poichè il nèttare dell'entusiasmo, ch'essa versa ai suoi addetti, inebria le anime e le rende chiaroveggenti, ed il fiore stellato della risurrezione che le brilla in fronte, tutto penetra dei suoi sottili raggi. La natura, gli uomini e gli Dei ne sono trasfigurati. Non avvertita dai profani, ma visibile agli iniziati, la novella Persefone si insedia nella antica basilica cristiana. D'un tratto tutto muta d'aspetto: sorgono colossali pilastri e le arcate si cerchiano in volte gigantesche. Dio Padre, il Cristo, la Vergine non esulano dalla cupola, ma si animano di un più intenso colore e rivestono grazie e bellezze umane. Si direbbe quasi che sieno per staccarsi dalla volta incandescente e discendere nella penombra della navata dove formicola la folla dei fedeli.

E un altro miracolo si produce all' infuori della Chiesa. Quasi festanti necrofori, i vignaioli ed i contadini disseppelliscono marmi greci, torsi di Ercoli, di Apolli, di Veneri, che formano la meraviglia degli scultori. Allora, a simiglianza della Giulia della Via Appia, un popolo di eroi romani esce dalle proprie tombe e va ad ornare, sotto la forma di statue, le nicchie, le gradinate e le fronti dei palazzi. Sulla riva del mare, Tritoni e Nereidi riappaiono a fior d'acqua ed i giardini delle ville si ripopolano di Ninfe e di Fauni. Angioli ed amorini scherzano indifferentemente sulle pareti delle cappelle o dei salotti dei palazzi principeschi. Le fruttiere di cristallo sulle tavole del papa sono sorrette da sirene d'argento, e baccanti incoronate di pampini ricingono il vasellame d'oro dei cardinali. Si direbbe che il mondo antico con un formidabile slancio si sia con tutta la sua mitologia

gettato all'assalto del mondo cristiano e fraternizzi con la sua conquista.

Ecco così riassunto che cosa doveva essere il Rinascimento per lo sviluppo dell'umanità. Due opposti mondi si urtano e si confondono, si combattono e si accordano per generare un nuovo mondo. Tra il mondo cristiano e quello pagano non vi fu una cattiva, ma turbolenta unione, seguita da una brusca rottura. Le due potenze, da quindici secoli in guerra e per un momento riconciliate, dovevano, dopo una passionale stretta, bruscamente separarsi per tornar a combattersi nuovamente su altri campi e cercare nuovi accordi, sotto altre forme, nei secoli successivi. Ancor oggi, la lotta è tutt'altro che cessata e durerà forse fino alla consumazione dei secoli, perchè è insita nella evoluzione umana. Ma dalla temporanea unione dell'ellenismo e del cristianesimo nel XV e XVI secolo nacquero due figliole immortali: la scultura e la pittura italiane.

Per abbracciare, con un solo colpo d'occhio, l'abisso che separa lo spirito cristiano del Medioevo e quello pagano del Rinascimento, rievochiamo un istante i tetri affreschi del Camposanto di Pisa: *Il trionfo della morte, Il Giudizio universale* e *L'Inferno* dell'Orcagna. E da queste cavalcate macabre, da questi orribili carnai, da queste caverne di tortura, passiamo al museo di scultura del Vaticano, dove tutta la famiglia olimpica si distacca sul rosso intenso dei muri e nel suo candore marmoreo sorride del sorriso vittorioso degli Immortali. O ancora, discendiamo nelle cripte di Assisi, dove Giotto ci presenta San Francesco che riceve dalle mani di Cristo la Povertà in isposa, mentre che i diavoli assediano la Castità nella sua fortezza e l'Obbedienza, un dito sulla bocca, si circonda di angioli genuflessi, e passiamo subito dopo a contemplare il *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese e le

Veneri di Tiziano, che riscaldano del languore voluttuoso i loro talami ed incendiano tutto un paesaggio della fiamma del loro desiderio.

Due secoli soltanto separano questi due mondi. Come mai il genio italiano ha potuto in sì breve tempo colmare un tanto abisso?

Un complesso di circostanze esteriori favorì questa rivoluzione intellettuale, estetica e morale.

Cause storiche. Le Crociate ed il commercio dell'Italia in Oriente, allargarono dapprima l'orizzonte intellettuale, poi gli esploratori dell'Asia, come il veneziano Marco Polo, estesero l'immaginazione ristretta del Medioevo al grandioso panorama mondiale e prepararono la scoperta dell'America, compiuta da Cristoforo Colombo.

Cause politiche e sociali. Il cambiamento dei governi repubblicani in tirannie o dittature, come gli Sforza a Milano, la Casa d'Este a Ferrara, i Medici a Firenze, ecc. D'onde la suntuosità delle Corti, i costumi più liberi ed il grande lusso delle arti. D'altra parte, l'elevazione della borghesia alla vita intellettuale e sociale, d'onde la sostituzione al sentimento, all'ideale cavalleresco, del sentimento gogliardico e del libertinaggio, e l'inizio della libertà di pensiero, trasformazione che già si manifesta nel *Decamerone* del Boccaccio.

Cause estetiche. Dopo le invasioni barbariche ed il trionfo del Cristianesimo nella lunga lotta tra l'Impero ed il Papato, il popolo italiano aveva dimenticata la storia romana. Nelle ruine di Roma imperiale non vedeva più che degli ammassi di pietre. Senza distruggere il colosso si eran costrutti coi materiali del Colosseo centinaia di palazzi. Ed ora, grazie ai letterati, ai poeti ed agli artisti, queste ruine si ripopolavano di un formichiere umano. Esse evocavano la grandezza di un passato glorioso. Petrarca racconta che saliva spesso alla sommità delle rui-

nate Terme di Diocleziano e là, al cospetto di quel maestoso e vasto panorama, s'intratteneva con l'amico suo Giovanni Colonna, della Roma d'altri tempi. Di quella Roma di cui Poggio pubblicava in latino, fin dal 1430, una descrizione: *Ruinarum Urbis descriptio*. Subito dopo, Biondo di Forlì tentò di ricostruire l'aspetto della Roma antica nella sua *Roma instaurata*. Così risorgeva, nelle immaginazioni, la metropoli dell'Occidente, che i barbari avevano distrutta. Quando verso la fine del XV secolo tornarono alla luce le statue greche, rimaste per tanto tempo sepolte, i Donatello ed i Ghiberti, i Raffaello ed i i Michelangiolo ne furono meravigliati ed affascinati. Tutta intera l'antichità sembrava rinascere con loro, e si potè allora dire che

Non avevano un ateo i suoi quattromila dei.

Cause scientifiche. Un'ardente curiosità, un bisogno profondo di conoscere e di sapere si era impadronito degli spiriti. Dopo d'aver approfondito i misteri dell'anima col sogno mistico e la meditazione, la ragione reclamava i suoi diritti. Non si attaccava la Fede, ma si voleva sondare e comprendere la natura. Erano tenuti nello stesso concetto e la Bibbia e Omero e Virgilio; si preferiva Cicerone ai Padri della Chiesa e Aristotile e Platone avevano preso il posto di Alberto il Grande e di Duns Scott. Non erano lontani Galileo e Giordano Bruno: lo spirito umano aveva bisogno di misurare ed abbracciare il mondo visibile.

La causa profonda, l'impulso interiore. Tutte queste influenze venute dall'esterno ci sembrano fattori indispensabili del Rinascimento, ma esse furono centralizzate da un fattore ben più potente che le riunì in un solo fascio. Esso risiedeva nella volontà dell'uomo d'allora, nell'impulso profondo della sua vita interiore. Era il bisogno

nuovo dell'individuo, di svilupparsi liberamente, senza giogo nè inciampi, di affermarsi in tutti i sensi nella sua pienezza e nella sua indipendenza. Durante il Medioevo, egli si era veduto come attraverso una nebbia, non si era conosciuto che attraverso la propria famiglia, la propria città, la propria razza, la propria religione. Ora si era scoperto a se stesso attraverso il mondo intero, e credeva potersi impossessare di tutte queste ricchezze per rifonderle a suo modo come creatore. Un epiteto nuovo appariva nella lingua di quel tempo: *l'uomo universale*. Questo il segreto ed il senso intimo di questo movimento, che si denominò *Umanesimo*. Quest'uomo tende alla perfezione: egli ha *lo gran desio dell'eccellenza*. Vuol tutto sapere, tutto osare ed avanzare tutti i suoi rivali. Vuole anche distinguersi da tutti gli altri, essere *l'uomo singolare, l'uomo unico*, far parte di quelli che Montaigne chiama « anime singolari e del più alto rango ». L'eroe del Rinascimento pretende non soltanto di essere il cittadino della sua città natìa, come l'uomo del Medioevo, nè di essere il cittadino dell'Impero, come il Romano dei tempi dei Cesari: egli vuol essere il cittadino del mondo. Nella sua pletora, l'individualità umana reclama l'universalità: portato all'estremo, l'individualismo procrea il cosmopolitismo.

Questo spirito domina nell'Accademia di Firenze, fondata da Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Quest'Accademia non fu tuttavia che un tentativo embrionale ed un movimento abortito: poichè l'umanesimo non doveva trionfare vittoriosamente nella scienza, o nella filosofia, o nella poesia, ma nell'arte.

Si sono scritti in tutte le lingue belli e profondi libri che hanno esaminato a fondo e sotto tutti gli aspetti il meraviglioso compimento dell'arte del Rinascimento sotto il punto di vista tecnico. Essi hanno messo in evidenza

come i Primitivi cercarono di svincolarsi dalla rigidezza bisantina senza riuscire a liberarsi di quell'involucro, malgrado la loro potente espressione: come per il solo suo genio e sotto l'ispirazione di San Francesco, Giotto seppe introdurre un vivo e commosso senso e talvolta una sapiente composizione nei suoi quadri della *Storia Santa* e della *Leggenda francescana*: come la pittura scoprì la scienza della prospettiva con Paolo Uccello, la precisa osservazione e la fermezza del disegno con Masaccio: come in seguito la resurrezione della scultura greca trovò una forte ripercussione nelle svelte statue del Donatello e nei meravigliosi bassorilievi in bronzo del Ghiberti: come in fine con Raffaello e Michelangiolo tutte queste magìe combinate insieme generarono un nuovo ed inatteso mondo di grazia, di forza e d'incomparabile maestà. Non è il caso di rifare qui questo quadro, ma dietro questa tela multicolore, popolata di figure e scene innumerevoli, c'è pur qualch'altra cosa. Io vorrei qui mostrare la lotta che dietro questo velo si ingaggia tra due genii: i loro violenti attacchi, intercalati da passeggere riappacificazioni e le singolari creazioni che ne risultano perchè per una strana proiezione di forme pensate, questo strano, arruffato, contradditorio miscuglio di freschi e di quadri, di marmi e di bronzi è il prodotto di questa ardente lotta che noi non vediamo. Tuttavia ci è dato farcene un'idea, penetrando attraverso i loro capolavori, nella vita interiore e nascosta dei grandi genii di quel tempo.

S'impone a questo riguardo un fatto importante, ma poco noto. Il XVI secolo è travagliato da due anime e da due pensieri contrari: l'ideale cristiano e l'ideale pagano. La scoperta delle ricchezze materiali del globo, le prime conquiste della scienza e l'entusiastica contemplazione dell'antichità eccitavano all'ebbrezza dei sensi; ma

non s'era dimenticato nè il Nuovo Testamento, nè la tradizione della Chiesa, nè l'Inferno ed il Cielo di Dante. Non s'era più meschini ed intolleranti, ma non s'era perciò meno spirituali. Si amava freneticamente la vita, ma si credeva all'immortalità dell'anima ed al cielo cristiano. Ne risultava da ciò, non come nei tempi in seguito, un conflitto tra la fede e la ragione, ma una lotta sorda, un fluttuar incessante, nella sensibilità delle persone di corte, nelle dame dell'alta società, lotta che si accendeva più viva ancora nell'immaginazione e nel cuore degli artisti. Nella maggior parte di essi questi due mondi si mescolano in parti ineguali, per cui alcuni vivono esclusivamente nell'uno o nell'altro. Testimonio palese, quel terribile Benvenuto Cellini, il mirabile cesellatore dall'anima di bandito, che pugnala i suoi rivali, seduce i papi coi suoi meravigliosi gioielli, terrorizza il suo secolo e chiude tranquillamente la sua esistenza, dandosi nelle sue memorie l'aureola di un santo. Trionfa in lui con una ingenua convinzione il paganesimo più feroce. Vedete invece il pittore asceta, il delicato fra Angelico da Fiesole, dipingere in ginocchio, nel suo convento di San Marco, la testa di Cristo ed accarezzarla piangendo col suo pennello: guardate i suoi angioli su fondo d'oro, vestiti di porpora, simili a candide vergini che suonano la tromba o il violino, alla soglia del paradiso, e vedrete in essi fiorire i più soavi gigli del misticismo cristiano. Nell'opera di altri notevoli pittori, come il Sodoma od il Botticelli, il sensualismo ed il misticismo si confondono e completano inconsciamente in delicate e quasi impercettibili sfumature. Ma i genii superiori dell'epoca, i creatori sovrani, quelli nei quali l'intensità del pensiero eguaglia la profondità del sentimento e la potenza dell'immaginazione, quelli sono condannati a vedere i due mondi in tutta la loro grandezza, in tutta la loro verità. Ma che dico? Essi

li portano in se stessi, come la donna incinta della Bibbia, che sente due fanciulli nemici lottare nel proprio seno. A loro spetta il grave compito di conciliare i due avversari, di trovare la congiunzione degli antipodi.

II.

Il Re Mago ed i tre Arcangeli del Rinascimento.

Giorgio Vasari, nelle sue *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti,* tesse la biografia di centocinquanta artisti. Esuberante fioritura di talenti che eguaglia quella dell'antica Grecia. Non uno di essi che non abbia la sua distinta personalità ed il suo penetrante fascino. Vi si trovano facilmente una ventina di scuole ed una dozzina di temperamenti di prim'ordine, come Giotto, Brunelleschi, Donatello, Angelico, Mantegna, il Veronese, il Tiziano e il Tintoretto. Ma al disopra di questa folla multicolore e di questi brillanti corifei, s'elevano come semidei quattro genii sovrumani che risplendono di una luce quasi soprannaturale. Chè se gli altri ricevono la loro luce dalla propria epoca, questi la derivano da una sfera inaccessibile, e ne proiettano i raggi luminosi sul più lontano avvenire.

Essi si chiamano Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangiolo, Correggio.

Dissimili tra loro, essi non procedono uno dall'altro, ma attingono a fonti diverse e talvolta furono rivali e talvolta opposti. Tuttavia questi sublimi solitari, che si guardano e si misurano di lontano, formano una serie ed un tutto armonico, perchè in essi si evolve l'anima cosciente del Rinascimento. Per mezzo loro, essa esprime le sue più profonde aspirazioni, i suoi più intimi pensieri. Tutti e

quattro hanno voluto la fusione dell'ideale ellenico e dell'ideale cristiano: il loro sogno ardente e temerario. Ma quanto diverse le vie per tentarne la realizzazione! Leonardo, genio universale, precursore dei tempi moderni, tenta questo miracolo d'alchimia con il genio della Scienza e dell'Intuizione. La sua sconfinata curiosità, la sua superba ed imparziale simpatia abbracciano il mondo. Egli scruta, come mago e come scienziato, il terribile mistero del Male, della Donna, dell'Androgine e dell'Uomo-Dio, e senza arrivare a spiegarli, ce ne lascia delle indimenticabili e fascinatrici visioni.

Raffaello, angelo platonico, plasmato di grazia e di dolcezza, realizza la fusione dei due mondi in lotta producendosi col prisma della Beltà. Sotto i suoi raggi incantatori, *il Parnaso* ed il cielo cristiano, la Chiesa e *la Scuola d'Atene* si avvicinano e si completano in luminose armonie. Michelangiolo, Titano redivivo quale profeta geovita, tenta di rimodellare i due mondi con la forza della Volontà. Egli rievoca la storia biblica colla potenza plastica di un Prometeo e introduce il genio del Dolore nella scultura moderna. Nel suo carattere, come nella sua opera, si sente ruggire le rivolte di Lucifero e la folgore di Geova.

Il Correggio, Serafino disceso da un mondo superiore, ma che sfiora appena il nostro globo maledetto, ci trasporta in sfere celesti. Là non più lotte, non più sofferenze, non più odio, ma pace, estasi e folgorio di luci. Là si realizza per l'Amore questa bellezza dell'Anima, che ricrea il cielo della vita, dopo d'averlo ritrovato in se stessa.

Questo il quartetto degli artisti che furono i grandi veggenti dell'Italia. Se l'arte portata alla sua massima potenza diventa un'iniziazione estetica e spirituale, Leonardo sarà il Re Mago che ci introdurrà ai tre Arcan-

geli del Rinascimento, che apportano agli uomini la rivelazione della Bellezza, della Forza e dell'Amore. E pur essendo sempre lo stesso universo, con ciascuna di queste quattro guide, l'inferno, la terra ed il cielo cambieranno volta a volta d'aspetto, poichè la particolarità dei grandi genii sta appunto nel vedere gli Dei che la folla non vede e nel mostrarci, sotto la loro influenza, una trasformazione della natura e dell'uomo.

CAPITOLO V.

LEONARDO DA VINCI ED IL GENIO DELLA SCIENZA [1].

Più si conosce e più si ama.
LEONARDO.

Quattro secoli fa, il 2 maggio 1519, nel castello di Cloux, presso Amboise, moriva Leonardo da Vinci, lontano dalla sua patria, in una profonda solitudine, attenuata tuttavia e come riscaldata dall'intelligente affetto del re Francesco I.

L'approssimarsi di questa data ha per noi qualcosa di commovente, direi quasi di solenne, poichè non solo evoca in noi il ricordo grandioso di uno dei più possenti artisti del mondo, ma ancora ci richiama ai legami eterni che uniscono la Francia e l'Italia. Dopo di aver insieme, fraternamente versato il loro sangue sulle vette dentate del Friuli, nei piani accidentati delle Argonne e su le distese della Champagne, per la grande causa della giustizia e della libertà dei popoli, non vorranno queste due sorelle latine celebrare la loro comune vittoria e cementare la loro nuova alleanza con una più stretta amicizia? E non è Leonardo il più alto rappresentante, il simbolo più eloquente di questa necessaria unione scritta nella loro storia? Non ha egli trovato presso di noi quell'asilo

(1) Questo studio è stato pubblicato nella *Revue des Deux Mondes* del 15 aprile e 1° maggio 1919, in occasione del quarto centenario della morte di Leonardo.

che in patria aveva invano cercato? Non ci ha egli lasciato qualcuno dei suoi più pregevoli e più misteriosi capolavori? Non ha egli avuto in Francia i suoi più ferventi ammiratori? E non è in fine, per il suo culto egualmente sviluppato per la scienza e per l'arte, un mirabile precursore di quanto v'ha di più alto nell'anima moderna? Per tutte queste ragioni, Leonardo ci appare oggi come la più illustre incarnazione di un'idea di imperiosa attualità: l'intima e necessaria cooperazione dell'anima francese e dell'anima italiana. Possono pure passare, per temporanei ed effimeri malintesi, delle leggere nuvole su una tale alleanza, ma esse non varranno ad offuscarla perchè essa è indissolubile, fondata com'essa è sui più alti interessi dell'umanità e sulla tradizione greco-latina, espressione della civiltà.

Questo studio, nel quale Leonardo è presentato sotto una nuova luce nell'intima sua psicologia e nel profondo lavorìo del suo pensiero, non è che un modesto omaggio che precede quelli più autorevoli che ben tosto, al di qua e al di là delle Alpi, si renderanno all'inarrivabile pittore de la *Gioconda*.

I.

La "Medusa" ed il mistero del Male. Il Cristo della "Cena" ed il mistero del Divino.

Se qualcuno pensasse di spiegare il carattere, la vita e l'opera di Leonardo con l'appoggio di una precedente esistenza che ne sarebbe come la preparazione, dovrebbe immaginarlo sotto la figura di uno dei Re Magi, che guidati da una stella, secondo la leggenda evangelica, vennero ad offrire i loro doni al Cristo neonato e presentato

il loro omaggio al divino infante, fecero ritorno in Oriente. Questa leggenda potrebbe almeno servire di profezia alla carriera del grande artista divinatore dell'anima moderna e ne sarebbe come lo schema e l'imagine simbolica. Il pensiero e l'opera di Leonardo furono segretamente dominati dall'ansia di tre profondi misteri: *Il mistero del Male nella Natura e nell'Umanità - Il mistero della Donna - Il mistero del Cristo e del Verbo divino nell'uomo.* A prima vista, divisa com'è tra il tormento della scienza ed il sogno dell'arte, l'opera del Vinci appare un caos di frammenti ineguali ed incompleti; ma considerata alla luce di queste tre idee che ne sono i moventi, essa si rischiara, si coordina e si armonizza in un ritmico complesso.

Seguiamo queste tre meteore che tendono ad un medesimo fine e finiscono per fondersi in una sola stella, e noi abbracceremo così d'un colpo d'occhio il fondo tragico sul quale agiscono le gentili apparizioni evocate dal grande pittore e le radianti verità che dominano l'opera sua.

LA GIOVINEZZA DI LEONARDO A FIRENZE. L'ANGELO ADORANTE CRISTO ED IL MOSTRO DELLA ROTELLA. IL GENIO DELLA SCIENZA.

Leonardo nacque nella piccola borgata di Vinci, il cui acuminato campanile domina una collina, tra Pisa e Firenze, in un paesaggio elegante e severo. Lungo la costa, l'alta catena degli Appennini ondeggia in numerose insenature ed erge le sue vette scoscese; e di contro, la fertile pianura, sorridendo, s'insinua nelle montagne che la proteggono. Qua e là, disseminate tra i campi, le vigne e gli oliveti, rustiche casette. In questo orizzonte, limitato da sobrie e graziose linee, tutto parla di un quieto lavoro e d'una gioconda attività in perfetto equilibrio. Notiamo

subito che l'autore della *Vergine delle Roccie* e della *Gioconda*, l'inventore del paesaggio riflettente uno stato d'animo, non cercò il motivo dei suoi quadri nella pianura toscana, ma s'inspirò piuttosto ai vasti orizzonti della Lombardia o alle gole tormentate delle Dolomiti, che meglio rispondevano alle sue intime emozioni. Da un robusto notaio e da una contadina, Leonardo nacque nel 1454. Suo padre, adottato il figlio che aveva avuto dalla sua amante, sposò poi una borghese, la quale essendo morta poco dopo senza figli, ser Piero tenne come un figlio legittimo il suo figlio naturale e gli diede un'eccellente educazione. Del resto, il piccolo Leonardo era così intelligente ed amabile che si sarebbe cattivato l'affetto della più gelosa delle matrigne. Ser Piero trovò a Firenze, dove risiedeva spesso, i migliori maestri per suo figlio, il quale li meravigliava tutti per una incredibile facilità ad apprendere e per il vigore precoce delle sue concezioni. Egualmente dotato per ogni ramo di studio, a tutto si appassionava: matematica, geometria, fisica, musica, scultura e pittura. Solo difetto suo, la molteplicità dei suoi doni e l'instabilità delle predilezioni, per cui passava rapidamente dall'uno all'altro studio come se avesse voluto abbracciare tutto lo scibile umano, pur dimostrando una straordinaria inclinazione alla pittura. Ser Piero mostrò i disegni del figlio al celebre Andrea Verrocchio, allora il più insigne dei pittori di Firenze, il quale rimase sorpreso della precoce genialità di quegli schizzi: « Stupuì Andrea nel veder il grandissimo principio di Leonardo », dice Vasari. Il Verrocchio accolse subito l'adolescente nel suo studio e l'assunse ben presto come aiuto nei suoi lavori, nei quali aveva a compagni il Perugino, Lorenzo di Credi e Sandro Botticelli. Leonardo non dovette amar molto il Perugino, pittore senza vivacità e senza convinzione, assiduo imitatore dei Primitivi, che lavorava im-

perturbabilmente su uno schema uniforme e che pur essendo ateo, avaro ed ambizioso, con un mediocre talento, ma con perseverante studio, riuscì a farsi della pittura mistica un mezzo di considerevole guadagno. Per contro, Leonardo si legò d'amicizia col delicato e gentile Lorenzo di Credi, animandolo del suo proprio ardore e infondendogli il suo senso della vita. Ed egualmente s'interessò al fantastico e versatile Botticelli, di cui seppe apprezzare la squisita delicatezza. Come tutti i grandi indagatori, Leonardo aveva gusto a entrar nella natura degli altri e quasi smarrirvisi per conoscerla a fondo. E quanto a sè, nello studio del Verrocchio imparava le proprietà chimiche dei colori, la scienza del colorito e la prospettiva.

Ben presto il maestro gli diede occasione di mettere in piena luce il suo nascente genio. I monaci di Vallombrosa gli avevano richiesto un quadro che rappresentasse *il Battesimo di Cristo.* Egli eseguì il quadro nel modo migliore, secondo il gusto di quel tempo, figurandovi l'austero Precursore che battezza sulle rive del Giordano un Cristo emaciato che due angioli inginocchiati contemplano. Volendo dare una prova di stima al suo migliore allievo e giudicare la portata dei suoi progressi, il maestro pregò Leonardo di dipingere la testa di uno degli angioli. Il quadro si conserva ancor oggi all'Accademia di Belle Arti a Firenze ed è una delle curiosità della collezione.

A tutta prima si ha l'illusione che un raggio di sole, posandosi su una antica tappezzeria, vi abbia lasciato una macchia di luce, tanto la testa dell'angelo, per il rilievo dato dall'intensità del colorito e la forza dell'espressione, si distacca dagli altri personaggi che, a contatto di un essere fremente di vita e di grazia, assumono l'aspetto di manichini con maschera di cera. L'angelo di

Leonardo leva lo sguardo verso il Salvatore predestinato: i suoi riccioli dorati, trattenuti da un leggero nastro, fluttuano sulle spalle in un aggraziato disordine. Niente di più sorprendente che quel delicato profilo di cherubino e quell'occhio compreso d'amore, rivolto verso il divino oggetto del suo culto. Senza l'aureola, appena visibile sotto forma di un cerchio dorato, quell'angelo potrebbe essere scambiato per un paggio caduto involontariamente in ginocchio appiedi della sua castellana, nel suo primo rapimento d'amore. Ma quello che noi vediamo, che ci rapisce, che ci tocca il cuore, si è che quello sguardo adora e ch'è puro come la luce del cielo. Dopo di quella non è più possibile guardare le altre figure del quadro. Obbedendo al maestro, l'allievo ne aveva soprafatta l'opera. Vasari racconta che Verrocchio, indispettito che un fanciullo facesse meglio di lui, deliberò da quel giorno di non toccar più i pennelli. Vero o no, l'aneddoto traduce a meraviglia l'impressione che dovettero produrre le prime opere di Leonardo sui suoi contemporanei e l'elemento nuovo ch'esse apportavano all'arte: la vita fascinatrice ed il raggio concentrato dell'anima.

Vasari ci riferisce un altro aneddoto non meno caratteristico e più curioso ancora sugli indizi di Leonardo, quello della rotella. Quest'aneddoto è largamente conosciuto, ma è necessario di ricordarlo qui per derivarne una deduzione non intraveduta fino ad oggi da alcuno, ma che è molto significativa e che congiunta alla precedente, ci farà penetrare di primo acchito nell'intimo del genio di Leonardo. Un giorno un contadino di ser Piero gli portò una rotella tagliata nel tronco di un fico e lo pregò di fargli dipingere a Firenze qualcosa che le desse l'aspetto di uno scudo. Il notaio consegnò al figlio il pezzo di legno dicendogli del desiderio del contadino, e Leonardo accettò di buon grado l'incarico. Fece dap-

prima spianare e ridurre la rotella a forma di scudo e ricopertala di uno strato di gesso prese a dipingerla secondo il suo gusto. Per tradurre il suo concetto si chiuse in una camera dove nessuno doveva por piede e dove aveva raccolto i più strani e bizzarri animali che gli fu possibile procurarsi: lucertole e ramarri, salamandre e grilli, biscie e pipistrelli. Con questi elementi il malizioso ragazzo si studiò di rappresentare sulla rotella un animale più brutto che tutti i mostri della natura e della leggenda, e tanto a lungo vi si adoperò che l'aria della camera era divenuta fetida per l'odore degli animali che vi giacevano morti, senza ch'egli neppure lo avvertisse, assorto com'era nella sua creazione. Un mattino, dopo di aver chiuso la finestra in modo che tutta la camera restava buia e solo un raggio di sole cadeva sul dipinto, invitò il padre a venir a vedere il suo lavoro. Ser Piero credendo di veder balzare dal muro un mostro che sputava fuoco levando fumo dalle narici, gettò un grido di spavento ed il figlio sorridendo gli disse: « Non temere, chè non si tratta che della rotella che tu mi hai incaricato di dipingere. Uno scudo deve incutere paura; come vedi, ho raggiunto lo scopo ». Ser Piero meravigliato vendette il dipinto ad un mercante di quadri di Firenze che lo pagò cento ducati e lo rivendette poi per trecento al Duca di Milano. Il contadino s'ebbe un'altra rotella, sulla quale il furbo notaio aveva fatto dipingere, per pochi soldi, un cuore trafitto da una freccia, e quello se ne dimostrò contentissimo.

Questo aneddoto, che fu raccontato in tutti gli studi di Firenze e che figura in tutte le biografie del maestro, ci rivela nel giovane Leonardo il gusto della mistificazione, per cui egli amava di provare che sapeva eguagliare e talvolta anche soprafare la natura. Ma v'ha di più: avvicinando i due aneddoti si scoprono, alla loro

fonte prima, le due correnti che derivano dai poli del suo essere: correnti simultanee e contrarie che dovevano dominare il suo pensiero e la sua vita. Da un lato, un appassionato idealismo l'invitava a tradurre, sotto le forme seducenti della bellezza, i più delicati sentimenti e lo sollecitava ad interpretare con l'amore e l'entusiasmo i più profondi misteri dell'anima e dello spirito. Dall'altro lato, la sua ardente curiosità lo spingeva a penetrare tutte le manifestazioni della natura, a studiare minutamente la struttura di tutti gli esseri, a indagare le cause profonde di tutte le forme della vita. Il primo istinto è quello dell'artista che cerca il bello nella sintesi della bellezza; il secondo è quello dello scienziato che persegue la verità nell'analisi dettagliata dei fenomeni. L'uno lavora con l'intuizione e l'immaginazione; l'altro con l'osservazione e la logica.

L'arte e la scienza dovevano contendersi l'esistenza di Leonardo, aiutandosi e concordandosi a vicenda nella sua opera. Ancorchè dominate da quell'abile mago, esse circolavano nelle sue vene e, chiuse nel suo cuore, non cessarono di urtarsi e di combattersi. L'arte lo richiamava alle immutabili verità che vanno per il cielo infinito e fino alla luce soprannaturale che emana dal mistero cristiano: la scienza lo attirava nel grande mare dell'essere, nel gorgo concitato della vita, in fondo al quale il mistero inquietante del male attende l'indagatore spaurito. E Leonardo si tuffava in quest'abisso con un fremito d'orrore congiunto ad un senso di voluttà per balzarne poi fuori in slanci di entusiasmo e di estasi contemplativa. Nessuno conosceva queste sue intime lotte e neppur noi ne saremmo a parte senza la raccolta dei suoi pensieri scritti che ce le rivelano. Ma egli s'andava ripetendo con una incrollabile risoluzione: « Mi renderò conto di tutti i misteri sondandoli fino in fondo ».

Così si può dire che lo sguardo dell'angelo del *Battesimo* ed il mostro della rotella riassumono tutta l'opera di Leonardo scoprendoci i due poli della sua anima ed i due misteri, attorno ai quali, simile ad una brillante cometa, attorno a due nascosti soli, il suo genio doveva gravitare.

È facile comprendere quale impressione un artista così stranamente dotato doveva produrre, nel fiore della sua giovinezza, sui suoi compatrioti di Firenze, gente spirituale, ma di passioni meschine e di limitati orizzonti. Firenze era allora il centro d'arte più importante, ma non essendovisi ancora affermati Raffaello e Michelangiolo, l'ultimo movimento della pittura si era fermato a delle piccole scuole. Gli imitatori di Masaccio, fondandosi sul realismo, cadevano nella durezza; la scuola umbra, rappresentata dal Perugino, con la sua devozione convenzionale ritornava alla rigidezza bisantina. Ed oscillava tra le due tendenze, nella sua geniale grazia, un po' scaltra, il Botticelli. Mancava a tutti questi uomini di talento la vita intensa e la potente immaginazione. Ciascuno restava legato ad una tradizione e non riusciva ad uscire da questo cerchio ristretto. Leonardo con la molteplicità delle sue attitudini e col suo vasto genio dovette apparir loro come un mago universale sotto la figura di un gran signore. Le sue qualità intellettuali e morali raggiavano attraverso ad un fisico seducente. Con quella sua ampia fronte coronata dall'abbondante capellatura rossiccia e nobilitata dagli occhi fascinatori, bello d'aspetto, amabile, generoso, forte in trar di scherma e perfetto cavaliere, egli maneggiava la spada con la stessa abilità con cui adoperava il pennello o la stecca. La sua parola convinceva con la ragione e s'imponeva con la grazia. « Lo splendor de l'aria sua, che bellissima era, rasserenava ogni animo mesto ». Ed era pari il vigor

fisico alla potenza dell'ingegno. Quella sua mano, capace di frenare un cavallo in piena corsa, sapeva ancora far fremere le corde di una lira, accarezzare una morbida pelle e scherzare, con infinita dolcezza, in una serica capellatura. Egli adorava i cavalli e gli uccelli.

Quanto a questi, non voleva vederli prigionieri. Spesso si rendeva al *Ponte della Carraia*, comprava delle colombe che sceglieva egli stesso nella gabbia, e, posandosele sulla mano, le osservava spiccare il volo sopra l'Arno. E quando quelle erano scomparse all'orizzonte, lo si vedeva restare assorto a lungo con gli occhi sperduti nel vuoto. Pensava egli già all'aviazione che doveva essere una delle sue torture? Lo si giudicava sdegnoso e bizzarro, ma non si sapeva resistere alla sua grazia. Spesso, assorto nei suoi studi e nei suoi pensieri, egli lasciava andar in giro per gli studi e per i palazzi i suoi disegni, i suoi ritratti e le sue composizioni, che vendeva quando aveva bisogno di danaro, ma che più spesso donava ai proprii amici. Per renderci conto del dominio di Leonardo sui suoi contemporanei, rileggiamo l'inizio della sua biografia scritta dal Vasari, il quale non disse altrettanto bene neppure del suo maestro Michelangiolo, per cui professava tuttavia una profonda ammirazione. E questo oltrechè dar peso agli elogi ch'egli prodiga al suo grande rivale, ci garantisce della sincerità delle asserzioni. « Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne' corpi umani molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta, e strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa (come ella è) largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in Lionardo da Vinci, nel quale

oltre la bellezza del corpo non lodata mai abbastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e sì fatta poi la virtù, che dovunque l'animo volse ne le cose difficili, con facilità le rendeva assolute. La forza in lui fu molta e congiunta con la destrezza, l'animo e 'l valore sempre regio e magnanimo, e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto più ne' posteri dopo la morte sua. Veramente mirabile e celeste fu Lionardo figliuolo di Ser Piero da Vinci ».

Quest'uomo, che tutti ammiravano senza che alcuno lo comprendesse a fondo, poteva tutto intraprendere perchè in tutto era certo di riuscire, pur che lo volesse. Ma qual'era la sua intima volontà? Quale, di tante strade che gli si aprivano dinanzi allettandolo, avrebbe egli scelta? Sotto i suoi molteplici desiderî, sotto le sue mutevoli fantasie, si nascondeva un'ambizione profonda, una sola, ma imperiosa e tenace. Egli disprezzava tutto ciò che forma il desiderio ordinario della vita. Non l'attraevano nè la voluttà, nè la ricchezza, nè il dominio e neppure la gloria, nel senso volgare della parola; ma una infinita curiosità occupava tutti i suoi istanti, dominava tutto il suo essere. Il suo pensiero abbracciava con uno sguardo circolare e vasta simpatia tutto il mondo visibile. Indovinare l'essenza degli astri e della luce, della terra e dei suoi elementi, dei suoi regni sovrapposti, degli innumerevoli animali, dell'uomo e dell'anima invisibile che lo guida; penetrare lo spirito che imprime a questo grande insieme la sua possente armonia, e poi procurare agli uomini una maggior gioia, una maggior fortuna mettendoli a parte, per il tramite dell'arte, di questa armonia acquisita: ecco il sogno di Leonardo all'inizio della sua carriera. E questo sogno prese un giorno la forma di una vera allucinazione.

Nella prefazione del suo *Tesoretto*, Brunetto Latini, il maestro di Dante, racconta un sogno che egli dice avergli inspirato questo libro nel quale sono raccolte alcune delle meraviglie allora poco conosciute dell'universo. Al limitare di una folta selva, mentre cercava invano il modo di penetrarvi, gli apparve una bellissima donna che sembrava attenderlo. Alla quale egli chiese se non ci fosse mezzo di penetrare nella selva. E quella lo condusse per uno stretto sentiero fino ad una rada, dalla quale egli scorse una superba montagna con oscure caverne e vette luminose. « Chi sei tu? », chiese il viaggiatore. « Io sono la Natura », rispose la guardiana del grandioso paesaggio. Era la divinità che rinnegata e maledetta dal Medioevo, che s'era voluto tutto consacrare a Dio, tornava a riprendere il suo posto nell'inquietudine umana. Al momento che la spensierata giovinezza cede il posto alle gravi preoccupazioni dell'età matura, Leonardo incontrò egli pure questa divinità, la quale nel corso di due secoli aveva cambiato di nome e di aspetto. Col crescere s'era fatta più imponente ed orgogliosa. Con un gesto regale essa mostrò al suo nuovo discepolo la terra oscura, circondata da fulgenti sfere che si perdevano nell'infinito in cerchi d'ombra e di luce, e disse: « Io ti svelerò tutte le meraviglie del mio dominio, ad una condizione però, che tu non ami che me sola, e che non apra ad altri l'animo tuo ». « Chi sei tu? », chiese Leonardo. « Io sono la Scienza. *Fuggi la tempesta e diffida dalla Donna.* Mantieni il dominio su te stesso e conoscerai il segreto di tutte le cose. Metti un suggello sulla tua bocca e chiudi la tua volontà entro al tuo cuore come in una tomba: allora tu raggiungerai il potere che tu desideri ». La curiosità di Leonardo era insaziabile. Nessuno mai gli aveva parlato con tanta autorità, commovendolo fino all'intimo. « Io so, disse lui,

che tu non ami di mostrarti agli uomini e ti sei pur mostrata a me in tutto il tuo splendore: quando mai ti rivedrò? ». « Quando tu avrai penetrato il mistero del mondo, tu mi possederai tutta intera e possedendomi tu conoscerai il bene supremo. Accetti? » Sorpreso e soggiogato, Leonardo ebbe una mossa come di consenso, ed allora la Dea scomparve con un sorriso tra l'enigmatico e l'ironico.

Leonardo uscì da questo sogno, che aveva affinato il suo occhio interno, con un fremito d'orgoglio e di spavento. Mai egli si era sentito così forte: si trovava come investito di un nuovo potere, ma sentiva al tempo stesso che chiudeva il suo cuore l'anello di una infrangibile catena. A quale terribile potenza si era egli abbandonato? Era divenuto bensì più grande, ma aveva perduto la sua libertà.

LA CORTE DI LUDOVICO IL MORO.

Come abbiamo veduto, Leonardo ebbe fin dai suoi inizi dei brillanti successi in patria. Ma la spirituale e scettica Firenze coi suoi magistrati permalosi, i suoi pittori sdegnosi ed i suoi dilettanti d'arte già apprezzati, era un troppo limitato teatro per i grandi progetti e le ardite ambizioni del Vinci, e non gli bastava per realizzarli una republica austera ed economica. A lui occorreva un principe generoso, intraprendente e temerario: è perciò che il suo sguardo si rivolse all'Italia del Nord.

Ludovico il Moro aveva allora allora inaugurata a Milano una corte, la cui sontuosità avanzava quelle di tutte le altre capitali d'Italia. Questo giovane principe, figlio dell'audace condottiero Francesco Sforza, era pervenuto al potere usurpando il trono ducale a suo nipote Galeazzo Sforza e desiderava ardentemente di giustificare la sua

usurpazione con un regno brillante. Discendente di una forte razza di avventurieri senza scrupoli, portava in sè le stigmate della degenerazione e del massimo raffinamento. Sedici anni più tardi, quest'uomo malleabile ed astuto come una volpe, ma indeciso e debole nella sua politica cavillosa, conduceva in Italia lo straniero e finiva in un modo deplorevole [1].

Ma allora tutto gli sorrideva e gli inizi del suo regno sembravano promettere un nuovo regno d'Augusto. I suoi cortigiani salutavano in lui il futuro re d'Italia, ed egli stesso poteva, senza muovere al riso, chiamare nelle sue conversazioni, il papa Alessandro VI il suo cappellano, l'imperatore Massimiliano il suo condottiero, ed il re di Francia il suo corriere. Inoltre, malgrado i suoi difetti, il felice sposo dell'ambiziosa ed amabile Beatrice d'Este, l'amante sottile della spigliata rossa, Lucrezia Crivelli, e della seducente bruna, Cecilia Gallerani, questo principe gentile e corrotto brillava agli occhi dei suoi contemporanei per un raro pregio, quello di essere uno dei più intelligenti mecenati. Eccellente latinista e fine intenditore d'arte, egli aveva chiamato all'Università di Pavia ed a Milano il fior fiore degli scienziati, dei poeti e degli artisti. Vi si trovavano i greci Costantino Lascaris e Demetrio Chalconcydas, il matematico Fra Luca Paciolo, autore di un trattato *De Divina Proportione*, illustrato da Leonardo, il poeta fiorentino Bellincioni ed il famoso architetto Bramante, il quale, prima di riedificare la Basilica di San Pietro in Roma, si era cimentato, sotto gli auspicî di Ludovico, a costrurre il chiostro di Sant'Ambrogio ed il coro di Santa Maria delle Grazie a Milano. È in questa

---

(1) Si confronti i brillanti e profondi articoli di Robert de la Sizeranne su Ludovico il Moro, Beatrice d'Este ed Isabella di Gonzaga nella *Revue des Deux Mondes* del 15 ottobre e 1° novembre 1918.

esuberante e ricca Lombardia, in questa turbolenta ed animata città di Milano, in questo magnifico e splendido castello feudale, posto fuori della città, fortezza dei Visconti, trasformata in salone di festeggiamenti sotto gli Sforza, in questo campo chiuso delle passioni, delle arti e delle scienze che Leonardo volle fare le sue prime armi di mago universale. Studiando la commedia umana ed esercitando su quella le proprie forze, egli troverà una chiave per indagare più a fondo quella Natura che gli era così maestosamente apparsa in una notte di entusiasmo e di solitaria esaltazione. E d'altronde, non pretendevano forse i filosofi del Rinascimento che l'Uomo sia foggiato sulla forma dell'Universo e che l'Universo sia concepito sul prototipo dell'Uomo?

Si conosce la famosa lettera con che Leonardo offriva i propri servigi a Ludovico il Moro. Essa accusa una singolare sicurezza, una magnifica fiducia nel suo genio di meccanico universale. Tutto ciò che un principe può desiderare per la pace o per la guerra, per glorificare il suo regno o per soddisfare ai suoi piaceri, egli si dichiara pronto a costrurlo: canali e macchine d'assalto, mine contro fortezze, cannoni e mortai, macchine a fuoco e catapulte, statue di marmo, di bronzo e di terra cotta; e conchiude: «... similiter in pictura, ciò che si possa fare a paragone de omni altro e sia chi vole». Egli si offriva inoltre di fondere un colossale cavallo in bronzo, in memoria del padre di Ludovico, Francesco Sforza.

Vasari racconta che Leonardo si presentò per la prima volta al Duca, in un concerto che gli avevano offerto i migliori improvvisatori del tempo. L'artista riservava a quegli che voleva conquistare una nuova sorpresa: egli teneva tra mano una lira d'argento, fatta costrurre per la circostanza, in forma di teschio di cavallo. Questa particolare struttura e la sua armatura metallica le donavano

una profonda sonorità ed un non so che di vivente. Il pittore fiorentino dai capelli d'oro, bello come un giovane dio, seducente come Orfeo, fece risuonare il soave strumento e con voce fascinatrice cantò alcune strofe in onore del Duca. Tutti gli spettatori ne furono soggiogati: i suoi stessi rivali dimenticarono tutte le animosità ed ammirarono colui che li avanzava tutti. Il duca Ludovico, dopo essersi intrattenuto col suo nuovo protetto, che sfoggiò tutte le risorse della sua smagliante conversazione, decretò a Leonardo il premio del concorso.

A chiunque altro, un così trionfale apparire in scena e la sua attitudine di mago onnipossente, avrebbe costato caro assai, suscitando intorno al favorito del principe delle inimicizie e facendo rilevare al suo protettore il contrasto tra la grandiosità delle promesse e la meschinità dei risultati. Non così per Leonardo. Soggiogati gli spiriti, egli seppe guadagnare i cuori e sventare le gelosie, ammirando i maestri, aiutando i giovani e risvegliando anche nei meno atti l'attività e l'entusiasmo. Durante i sedici anni ch'egli passò alla corte di Milano, mantenne il posto di gran maestro delle arti e di organizzatore dei festeggiamenti. Non solo, ma fece il ritratto di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico, delle sue amanti Lucrezia Crivelli e Cecilia Gallerani, ideò un grande piano, utilizzato più tardi, per l'irrigazione della Lombardia, fece dei progetti per edifici civili e religiosi e costrusse un padiglione per la duchessa. Ludovico amava le pompe nuziali e funerarie, gli splendidi banchetti, le rappresentazioni di sapore antico, gli spettacoli, i cori ed i balletti: Leonardo diresse la messa in scena di tutti questi divertimenti. Organizzò molte pantomime mitologiche, come quella di Perseo ed Andromeda, d'Orfeo cattivante le belve, nonchè le processioni del corteo di Bacco. Per le nozze di Gian Galeazzo con Isabella d'Aragona,

Ludovico dette un grande spettacolo, *Il Paradiso*, di cui il poeta Bellincioni scrisse il libretto e Leonardo fu l'ideatore e l'esecutore. La scena rappresentava nè più nè meno che il cielo, nel quale si vedevano volteggiare i planeti sotto forma di divinità poggianti su globi e che venivano a rendere omaggio alla fidanzata. Non fa meraviglia che dopo simili successi Paolo Giovio dica di Leonardo: che era uno spirito piacevole, molto brillante e liberalissimo, che durante tutta la vita fu straordinariamente amato da tutti i principi, e che il Lomazzo lo chiami Ermés e Prométeo.

Ermés e Prométeo cortigiano, si dirà. Certamente, questo organizzatore di feste, questo sapiente macchinista di un carnevale mondano, non era se non la maschera sorridente di uno scienziato in continue angustie, di un insaziabile artista. I suoi contemporanei indovinarono forse che sotto simili apparenze si occultasse il vero Leonardo? A quale ideale aspirava questo organizzatore di feste brillanti e che non pensava ad arricchirsi? Quale era il sogno di questo alchimista della bellezza femminile, che sdegnava il bel sesso e che nessuna donna era riuscita ad incatenarne il cuore? Di quali ignote e raffinate voluttà si appagava, nel suo antro, questo sorridente asceta? Mago sottile che stregava uomini e donne, aveva egli stretto un patto col diavolo per conseguire un potere sovrumano? Come indovinare i pensieri burrascosi che corrugavano la sua fronte quando lo si sorprendeva in preda ai suoi sogni? E perchè dunque una così profonda tristezza s'annidava talvolta sotto le arcate sopraciliari dove rilucevano i suoi penetranti occhi?

Io m'immagino che i cortigiani scherzosi e le ricche dame tempestate di brillanti, che s'agitavano alla corte di Ludovico come uno sciame di scarabei e di mosche iridescenti, indagarono invano questo mistero. A noi il

decifrare l'enigma, cercando di leggere nell'anima di colui che ai suoi stessi rivali apparve come un indecifrabile Próteo.

Sì, sotto questo personaggio ufficiale esisteva un altr'uomo, che è necessario cercare nella sua officina. Leonardo si era fatto costrurre uno studio in un angolo del chiostro di Sant'Ambrogio e vi aveva fissato il suo domicilio. Solo i suoi intimi discepoli godevano del diritto di rendergli visita. La strana decorazione di quel luogo rivelava le dominanti preoccupazioni e le ansie segrete del maestro. La porta di fondo s'apriva sopra il loggiato deserto del convento: montagne di cartelle, di manoscritti e di disegni si accumulavano sul massiccio tavolo, ingombro di una minuscola popolazione di statuette in cera ed in creta. In un angolo, una statua antica di Venere, poggiante su una conchiglia, attorceva i suoi bei capelli, tra i quali sembrava scintillassero come perle, goccie d'acqua, quando la feriva un raggio di sole. Nell'angolo opposto, uno svelto Mercurio dal sorriso malizioso aveva l'aspetto di evocarla dal fondo delle acque e sostenervela a galla. Vi si notava ancora una sfera di cartone retta da quattro colonnette e raffigurante il cielo stellato con i segni dello Zodiaco.

Lì presso, una grande aquila imbalsamata sembrava dovesse spiccar il volo. Ma quello che maggiormente colpiva in quest'asilo dell'intenso pensiero e del sogno creatore, erano due vetrate che Leonardo aveva disegnate e fatte dipingere da un suo allievo. Esse ornavano le finestre ai lati della porta d'ingresso. Quella di sinistra rappresentava un drago alato, d'un giallo folgorante su fondo di porpora. L'altra raffigurava la flagellazione di Cristo incoronato di spine e col corpo ricoperto di goccie di sangue. Tra il mostro divoratore dell'epoca antidiluviana ed il Dio incarnato divenuto il re della sofferenza

si stabiliva un crudele contrasto ed un'intima corrispondenza che si indovinava senza poterla afferrare. Infine sopra la piccola porta che dava accesso al laboratorio, dove Leonardo macinava i colori, fondeva le medaglie e faceva i suoi esperimenti di storia naturale, pendeva uno scudo sul quale era dipinta una colossale testa di Medusa anguicrinita, dallo sguardo terribile.

È in questo grave santuario, in questa penombra religiosa, sotto la rappresentazione suggestiva dei genî che presiedevano al suo pensiero, che Leonardo restava delle intere giornate, curvo sui suoi schizzi e sopra i suoi manoscritti, lontano dalle feste mondane ch'egli faceva talvolta agire come un teatro di marionette. Qui si raccoglievano i suoi discepoli preferiti, per la maggior parte giovani dell'aristocrazia milanese, i quali diventarono pittori celebri e fondarono la scuola di Leonardo: Giovanni Battista, Marco Oggiono, Antonio Beltraffio e Francesco Melzi che si legò di tanta amicizia col maestro che doveva restare l'ultimo appoggio della sua vecchiaia. Tutti l'adoravano per il suo genio e per l'infinita sua bontà. Egli insegnava loro i segreti della prospettiva, le proporzioni del corpo umano, il chiaroscuro, il modellato ed il rilievo, nonchè i rapporti intimi che corrono tra le gamme dei colori, i giochi delle ombre e delle luci con l'espressione dei sentimenti e delle passioni in pittura. Ma queste non erano che le occupazioni del giorno; chè un altro lavoro si svolgeva durante la notte. Allora soltanto, Leonardo si trovava di fronte ai suoi pensieri intimi, poteva conversare coi suoi genî, penetrare gli arcani della Natura che si era prefisso di esplorare. Risulta dai manoscritti di Leonardo ch'egli fu uno dei più dotti naturalisti del suo tempo ed un filosofo che desiderava formarsi un'idea completa dell'universo. Ci rimane completo solo il *Trattato della pittura*, ma egli ne aveva pro-

gettato una quantità d'altri, di cui non possediamo che le note sparse alternate da un gran numero di figure disegnate da lui stesso. Trattati di meccanica, di geologia, di idraulica, di botanica, d'anatomia, di fisiologia, ecc. Osservatore acuto e ingegnoso esperimentatore, prima dei moderni scienziati, egli intuì la rassomiglianza tra le onde della luce e quelle del suono; scoprì la camera oscura, studiò nei suoi minimi particolari il movimento delle acque, delle onde, dei corpi liquidi ed aerei; si spiegò il meccanismo del volo degli uccelli per il movimento delle ali e lo spostamento dell'aria. « Per volare, diceva, non mi manca che l'anima degli uccelli ». Leonardo avanzò di un secolo Galileo e Bacone. Nei suoi studi di storia naturale, nelle sue speculazioni filosofiche egli si basava esclusivamente sulla scienza sperimentale; non riconosceva altra norma che le immutabili leggi della Natura nè altra guida che la ragione, sovrana del mondo e dell'uomo.

Leonardo era riuscito a costruire così uno schema grandioso di questa Natura, di cui la scienza gli aveva promesso di dargli il primo motto, apparendogli in una prima e superba visione di giovinezza. Sulla terra elaborata dal fuoco interno, sostanza e fermento del grande tutto, egli vedeva accatastarsi i regni della vita, gli strati successivi del globo durante millennii; perchè egli aveva indovinato l'antichità della terra dalle conchiglie dei molluschi trovate sulle montagne. Vedeva poi sbocciare la splendida fioritura del mondo vegetale insieme con il formichiere degli animali, di cui ciascuna specie è come un nuovo pensiero del creatore. E al disopra della loro folla stupita, si levava infine l'uomo, che solo tra tutti gli esseri viventi alza la fronte verso le stelle; l'uomo divenuto a sua volta creatore e che simile all'Ermés del suo studio, evocava, dal fondo delle acque, una forma di ra-

diante bellezza: la Donna. Trasportato dalla sua visione interiore come al centro della creazione, Leonardo scrisse nel suo tacquino: « Se questa sua composizione (del corpo) ti pare di meraviglioso artifizio, pensa questa essere nulla rispetto all'anima, che in tale architettura abita, e veramente, quale essa si sia, ella è cosa divina ». Ed il maestro aggiunge a mo' di conclusione: « Il nostro corpo è sottomesso al cielo ed il cielo è sottomesso allo spirito ».

Egli sentì la eco di questo pensiero, come l'onda d'un potente suono, perdersi nello spazio e risalire fino a Dio. Per un momento fu sul punto di gridare: « Natura, io ti stringo tra le mie mani. Ecco il tuo segreto ». Ma si trattenne: un dubbio attraversava la sua mente come una freccia. « Il primo motore », questo Dio dovunque presente che anima tutti gli esseri, era sufficiente, a rigore, per spiegare la terra ed i suoi tre regni, come provocatore in essi d'un impulso universale, immediato e costante, ma bastava forse per spiegare l'anima umana? Leonardo credeva ad un Dio lontano, come si crede alla necessità eterna, all'inflessibile legge delle cose; ma non credeva all'anima separata dal corpo, non potendo figurarsela inorganica. Ora, come mai, l'anima umana, con la sua coscienza e con la sua libertà, con le sue ribellioni ed il suo senso dell'infinito, s'era allontanata da Dio per entrare nel corpo suscettibile di disfacimento, e che ne era dopo la morte? Tra il mondo morale che rischiara la nostra coscienza ed il mondo materiale che ci sostiene e che ci circonda, il filosofo intravedeva una fessura che si apriva sotto ai suoi piedi come un fosco abisso e scendeva a profondità insondabili. In un batter d'occhio, l'universo aveva cambiato d'aspetto. Che c'è di più splendido che il cielo stellato visto dalla terra, questo cielo di cui la scienza orgogliosa gli aveva promesso la

comprensione ed il possesso? Ma la natura terrestre, vista dal cielo dello Spirito, la natura vista nelle sue viscere e nel suo laboratorio, quale spaventevole gorgo e quale inferno! Leonardo vi scorgeva ora, nelle loro forme primordiali, le potenze nefaste di cui egli aveva sorpreso il gioco in tutti gli stadî della società, ch'egli osservava nelle feste mondane, ma dalla quale s'era tenuto sempre all'infuori, perseguendo il suo sogno di bellezza.

Ricaduto dall'immensità del cielo nella solitudine dell'anima, egli si trovò di fronte il Mistero del Male, attaccato come un'ulcere e come un mostro divoratore alla natura ed all'umanità. I suoi tacquini portano l'impronta di questo ribrezzo. Vi si legge: « L'uomo e gli animali sono condotti di nutrizione, alberghi di corpi morti, custodi di corruzione, facendosi cagion di vita della morte altrui ». Egli ne cerca la spiegazione in quest'idea, che la natura ha inventato la morte per aumentare la vita. « Adunque, questa terra cerca di mancare di sua vita, desiderando la continua moltiplicazione ».

Prodiga verso le speci, essa è, per la gran maggioranza degli individui, una crudele matrigna. Leonardo non si sottrae dinanzi al problema, anzi prende il toro per le corna e lotta con lui a corpo a corpo. Egli nota: « La difficoltà non mi fa piegare. Tutti gli ostacoli sono distrutti dal rigore dell'indagine. Colui il quale ha lo sguardo fisso ad una stella non torna indietro ». Egli comprende tuttavia che l'esperienza e la ragione non bastano per abbordare il problema e che l'intuizione sola può penetrare gli arcani della natura. Ecco perchè egli ricorre all'arte per sondare questo mistero. La scienza ha un bel manovrare con gli esperimenti materiali e la ragione, essa non penetrerà mai altro che le cause seconde della natura, mentre l'arte, quando si tratta della grande arte, può arrivare alle cause prime e dar loro un signi-

ficato di simbolo e di vita. Il Vinci sfortunatamente ha dato molto più tempo alla scienza che all'arte, trascurando così la sua vocazione, e noi abbiamo molto perduto. La pittura non fu che un accessorio od un derivato nella sua immensa attività. Si aggiunga ancora che buon numero delle sue opere andò perduto o perì, come se la natura irritata di esser sorpresa nei suoi segreti, si fosse accanita a distruggere le imagini rivelatrici di colui che sapeva così bene smascherarla. Ma i quadri ed i disegni che ci rimangono sono tanto più preziosi e rappresentano nella sua opera degli spiragli aperti dal suo genio divinatore, sopra gli arcani della natura e dell'anima. Misteriosamente, ma ineluttabilmente, essi ci attraggono nel mondo delle cause prime e vi ci collocano. Questo il fascino unico e superiore di Leonardo.

Il mistero del male l'aveva già sedotto senza che egli se ne accorgesse, quando temerario adolescente aveva dipinto su una rotella un mostro composto con gli animali più paurosi. Era il male scoperto nella natura. Più tardi, all'età della riflessione, s'era applicato a studiare le deformazioni della fisonomia umana sotto l'azione delle nefaste passioni. Di qui le numerose caricature di teste di vecchi che si trovano nella raccolta dei suoi disegni. Era il male analizzato nell'uomo. Ora, dopo le sue commosse meditazioni, nel suo studio del chiostro di Sant'Ambrogio, il suo sguardo si sprofonda improvvisamente nel passato antidiluviano dell'umanità, nella sua tradizione mitica e religiosa. Disceso in questo limbo oscuro, egli ebbe la sensazione di sorprendere le potenze perniciose, nell'antro tenebroso dove esse erano state generate. Allora, per una specie di visione sintetica, il Mistero del Male gli apparve sotto la triplice forma del *Serpente*, del *Drago* e della *Medusa*. Questi esseri fantastici e reali, gravi di una intensa vita, lo eccitarono fino

all'ossessione, fino al terrore; ma egli giurò di vincerli, comprendendoli a fondo e rappresentandoli con l'arte.

Se gli animali più singolari della fauna terrestre, i più rappresentativi dell'evoluzione creatrice, il *Toro*, il *Leone* e l'*Aquila*, hanno un significato esoterico nelle tradizioni religiose e simbolizzano certe forze spirituali del Cosmos, il serpente vi fa una parte come d'opposizione e di contrappreso, ma una parte altrettanto indispensabile quanto importante. È ad un tempo un essere inferiore, per il suo strisciare per terra, e superiore, per l'intelligenza di cui ha dato prova. Il suo movimento ondulatorio suggerisce l'idea di penetrazione in tutte le fessure, ed il morso velenoso, con che si difende dai nemici, risveglia l'idea del male. Ciò che non impedisce che gli Indù, gli Egizi e tutti i popoli antichi abbiano figurato la vita eterna in un serpente che si morde la coda. Egli conosce tutti i nascondigli e s'insinua ovunque. È per ciò, senza dubbio, che le religioni orientali vi scorsero il simbolo del fuoco primitivo e del fluido che involve tutta la terra. Il serpente ha ancora la sua parte nella teogonia greca, perchè, secondo Esiodo, molti dei Titani folgorati da Giove avevano assunto la forma di giganteschi serpenti. Nella Bibbia è sotto la forma di serpente che Satana induce Eva a raccogliere il frutto dell'albero che dà la conoscenza del Bene e del Male. Infine, secondo una leggenda, quando avvenne la caduta di Lucifero, una quantità di spiriti che ardevano del desiderio di assumere un corpo vivente, s'incarnarono sulla terra sotto forma di serpenti. In queste tradizioni mitiche, il serpente rappresenta il desiderio intenso della vita fisica, il bisogno impetuoso dell'incarnazione, la sete di violente sensazioni attraverso il corpo. È un istinto primordiale della natura, indispensabile alla vita, ma che ha bisogno di essere dominato e limitato. Senza guida e

senza freno, diventa nefasto e distruttore: disciplinato, serve di veicolo allo spirito creatore.

Il drago è il serpente che ha raggiunto la sua massima potenza: il serpente armato di artigli e di ali, che esistito ad una certa epoca, terrorizzò tutti gli altri animali per la sua terribile forza. La paleontologia ha ritrovato il suo scheletro. La mitologia che ne aveva conservato il ricordo, ne fece il simbolo del mostruoso egoismo, l'imagine dell'orgoglio senza limiti, del male incarnato nel sesso maschile, del male attivo e distruttore. E perchè il drago era rimasto, nella tradizione, il più temibile ed il più dannoso degli animali, i filosofi ed i poeti ne fecero l'imagine parlante dell'insaziabile orgoglio e dell'egoismo micidiale. Ed è perchè ciascun uomo porta in sè il germe di quest'istinto, padre di tutte le detestabili passioni, che i liberatori delle leggende pagana e cristiana, Ercole, Perseo, Giasone e San Giorgio, dovevano prima di conquistare la corona dell'eroe o l'aureola del santo, distruggere il drago divoratore.

È per questa stessa ragione che il drago preoccupa il genio intuitivo di Leonardo. Egli ambì ad evocarne la imagine vivente e naturale ed a rappresentarlo quale dovette essere naturalmente. Il ricostruirlo in tutti i suoi particolari, non era forse comprenderlo? A sua volta, l'artista volle così affrontare il male alla sua origine, assalire il mostro nel suo antro. Ne fece molti disegni, dei quali uno solo è rimasto, che si conserva a Firenze nel corridoio che unisce gli Uffizi a palazzo Pitti. È un semplice schizzo a lapis su una carta ingiallita, ma quale forza e quale vita in quella improvvisazione! Esso rappresenta la lotta tra il pterodactilo ed il leone. Il drago si solleva con le ali sul re delle belve e lo aggredisce. Il leone si appiatta come un gatto, indietreggia, ma rivolge la sua testa villosa contro il mostro, che lo mi-

naccia con le fauci e gli artigli. Lo si sente disposto a slanciarsi contro l'avversario al primo morso ed a torcere il collo del soriano alato, il quale s'inarca e vomita fuoco e veleno sulla sua preda. Questo drago è tanto più potente in quanto ha niente di convenzionale. Esso è terribilmente vero. Cuvier non lo avrebbe potuto concepire meglio. Pesante e muscoloso, il formidabile volatile non è meno agile di un avvoltoio e la sua testa di ramarro esprime altrettanta intelligenza quanta ferocia. Impressionante imagine del male cosciente della propria forza, che assale il coraggio regale sorprendendolo nel sonno.

Quale sarà l'esito del combattimento? Lo spirito sarà più forte della materia? Leonardo ci lascia nell'incertezza. Raffigurando in questo modo il Male, egli ne aveva penetrato l'essenza, ma non aveva ancora scoperto la sua ragione d'essere nella Natura e nell'umanità. Non basta averlo veduto e compreso, bisogna averlo atterrato in se stesso per rendersene padrone: solo dopo morto, il drago svela il suo segreto a chi l'ha trapassato col ferro e ne gusta il sangue.

Leonardo volle adunque sondare il mistero più innanzi e si chiuse nelle sue profonde meditazioni notturne, nel silenzio del chiostro di Sant'Ambrogio. Allora il genio del male che gli era apparso nella sua personificazione maschile sotto forma di drago, gli si mostrò nella sua incarnazione femminile sotto l'aspetto della Medusa.

Il mito di Medusa è uno di quelli che la poesia ha lasciato nell'ombra, ma che ebbe una parte non meno importante nel simbolismo dell'antichità e che l'arte moderna non ha che sfiorato. Se il Drago rappresenta, nella mitologia universale, la potenza dell'individualità spinta fino al furore, dell'egoismo e del desiderio di dominio, la Medusa personifica la facoltà ricettiva della Natura, il

suo cieco bisogno di lasciarsi fecondare, spinto fino alla frenesia sessuale. La forma maschile del Male è l'orgoglio, la sua forma femminile è la Lussuria. Col mito medusiano, il genio greco esprime, in forma velata, come questa forza primitiva potè nascere per deviazione e svilupparsi nella primitiva natura, molto tempo prima di infierire nell'umanità. Dapprincipio, la bella Medusa non è un mostro, ma una divinità fascinatrice e benefica, che ha per compito di comunicare a tutti gli esseri il desiderio di procreare ed il potere della moltiplicazione. Come tale, i poeti e gli artisti greci la rappresentavano con corpo di serpente che termina in un bellissimo busto femminile. E la parte superiore del suo corpo era tanto bella, che Nettuno si unì a lei su un prato smaltato di fiori. Da questa unione ne nacque la folla festante dei Tritoni e delle Nereidi. Ma rimasta sola, la dea curiosa ed insaziata chiamò a sè i Titani e dette alla luce tutto un popolo di mostri. Per il che gli dei irritati la relegarono ai confini del Caos. Ma essa aveva conservata la sua forza di seduzione e, per vendetta, acquistò quella di uccidere. Essa attraeva invincibilmente, paralizzava con lo sguardo, poi avvelenava col suo soffio ed annientava con le sue strette tutti quelli che le si avvicinavano. La bella Medusa s'era tramutata nella terribile Gòrgone: anzichè essere la fonte della vita, la voluttà, diventava un delitto. Allora gli Dei decisero di sopprimere la dea malefica: e Perseo, guidato da Pallade, sorprese la Medusa nel sonno e le asportò la testa. E subito dal fiotto di sangue che fluì dal collo troncato, balzaron fuori due splendidi cavalli, uno bianco ed uno fulvo, Crisauro e Pégaso. Il primo era la Folgore che dissipa le nubi del caos, il secondo la Poesia che d'un balzo si slancia fino al cielo. Così dall'istinto sensuale, liberato dalle forze terrestri e diretto verso le celesti, nacquero le potenze purificatrici

del mondo fisico e del mondo spirituale: la folgore ed il pensiero. Tuttavia negli orrori dell'agonia, i capelli irti e convulsi di Medusa si erano cambiati in un nodo di vipere, incarnazione velenosa dei suoi ultimi desiderî. Allora Pallade afferrò la testa sanguinante della Gòrgone e la collocò sulla sua egida. D'or innanzi Medusa non abbatterà più col suo sguardo i mortali, ma fissata sullo scudo di Minerva, la sua faccia stravolta, servirà di spauracchio contro i perversi nel combattimento per la giustizia e per la luce.

Leonardo abbracciò nel suo insieme il mito della Medusa quale noi lo abbiamo figurato? Si è tentati di crederlo per l'inquietante fascino esercitato su di lui da questa figura. Vasari cita come esistente nel palazzo mediceo uno scudo con dipintavi una testa di Medusa. D'altra parte, alla Galleria di Windsor si conserva un disegno rappresentante Nettuno sul suo carro circondato di cavalli marini, che dovette forse essere uno schizzo per le nozze del dio con la bella divinità marina, che fu poi la Gòrgone. E quali altri deliziosi soggetti per la sua fantasia dovettero essere: Perseo che sorprende la Medusa addormentata e quel balzar fuori dalle vene recise e fumanti, di quei due corsieri folgoranti che aprirono uno spiraglio d'azzurro nella notte del caos? Sfortunatamente tutti gli schizzi che su questi soggetti egli dovette fare, sono andati perduti: non ci rimane che il celebre quadro degli Uffizi che rappresenta la testa recisa della Gòrgone, in grandezza naturale.

Questo capolavoro ci offre la quintessenza del mito, chè in quella testa agonizzante nel proprio sangue c'è una terribile bellezza. Quegli occhi spenti, il fiato verdastro ed asfissiante e l'atmosfera di veleno che la circonda agghiacciano il sangue. I capelli che son diventati vipere si contorcono in mille pose e sembrano voler intaccare

coi loro morsi lo spettatore. Queste vipere sono minuziosamente studiate e riprodotte in tutti i loro particolari di disegno e di colore, così che comunicano realmente un senso di paura. È l'incubo dell'orrido nella Natura: la morte generata dalla vita sotto il soffio dell'odio.

Fu l'ultima visione di Leonardo nella sua discesa nelle tenebrose regioni della natura. Ne tornò egli soddisfatto? C'è ragione di dubitarne, perchè egli aveva sondato il mistero del male, senza trovarne il rimedio: aveva prospettato il problema, senza risolverlo, e la sua inquietudine aumentava col crescere delle cognizioni scientifiche, giungendo talvolta fino all'angoscia. Ne fa prova una significativa nota, scritta a proposito di un'escursione nelle Dolomiti e nella quale il lirismo che ha il ritmo pesante delle onde dell'Oceano contrasta con la abituale calma delle sue note manoscritte. « Non fa sì gran mugghio il tempestoso mare, quando il settentrionale aquilone lo ripercote, colle schiumose onde, fra Scilla e Cariddi: nè Stromboli o Mongibello, quando le sulfuree fiamme, per forza rompendo e aprendo il gran monte, fulminano per l'aria pietre, terra insieme con l'uscita e vomitata fiamma; nè quando le infocate caverne di Mongibello, rivomitando il male tenuto elemento, spigniendolo alla sua regione, con furia cacciano innanzi qualunque ostacolo s'interpone alla sua impetuosa furia,... come l'insaziabile desiderio di sapere nel cuore dell'uomo. E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran commistione delle varie e strane forme fatte dalla artifiziosa natura, raggiratomi alquanto in fra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale, — restando alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, — piegato le mie rene in arco, e ferma la manca mano sopra il ginocchio, colla destra mi feci tenebra alle abbassate e chiuse ciglia. E spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi

discernessi alcuna cosa, questo vietatomi per la grande oscurità, che là dentro era, — e stato alquanto, — subito si destarono in me due cose: paura e desiderio; paura per la minacciosa oscura spelonca, desiderio per vedere là entro fussi alcuna miracolosa cosa ».

Questa pagina del maestro è il più eloquente commento alla sua *Agonia di Medusa.*

Nel suo lungo viaggio attraverso gli arcani della natura, Leonardo aveva trovato in fondo in fondo il mistero del male. Egli l'aveva guardato in faccia, ne aveva in certo modo dipinta la figura come nessuno mai la dipinse; ma non osò andar oltre nella caverna: la paura era stata più forte del desiderio. E tornò indietro.

LA PITTURA DEL REFETTORIO DI SANTA MARIA DELLE GRARIE. LA TESTA DEL CRISTO ED IL MISTERO DEL DIVINO.

Un abisso separa Leonardo dai suoi grandi rivali Raffaello, Michelangiolo e Correggio. In questi è perfetta unità tra il pensiero religioso ed il pensiero filosofico — evidente vantaggio dal punto di vista dell'arte — mentre in Leonardo vi è scissione tra il filosofo e l'artista. Quando si rivedono i suoi quadri dopo aver letti i suoi pensieri si rimane meravigliati dell'antitesi tra la concezione scientifica della natura e le visioni spirituali di cui sono testimoni le sue opere. Quest'antitesi è dovuta al dualismo ingenito della sua intima natura.

Si noti bene questa capitale differenza tra i tre arcangeli del Rinascimento e questo Re Mago che fu il loro precursore.

Malgrado il loro gusto spiccato per la natura, l'antichità e la vita, i grandi artisti succitati, assidui lettori della Bibbia e di Platone, vivevano, quanto all'anima ed al pensiero, nella mistica tradizione del Medioevo, in

base alla quale la natura, la creazione del mondo e la redenzione dell'umanità, non si spiegavano che col vecchio e col nuovo Testamento, col Dio di Mosè e con l'incarnazione del Verbo divino nella persona del Cristo. Per Leonardo invece, la natura visibile e l'umanità vivente erano gli oggetti esclusivi della sua curiosità. S'è visto che un istinto fatidico, uno slancio predestinato l'aveva avvinto a questa amante austera ed imperiosa, con un solenne giuramento. Anche nelle sue note che contengono una vera filosofia della natura, della morale e dell'arte, come uniche fonti del sapere, egli non riconosce che due soli principii: l'assoluta necessità delle leggi naturali e l'esperienza. Le necessità della sua arte e come una segreta nostalgia lo riconducevano di continuo ai soggetti religiosi, a dispetto di questo suo metodo. Ma v'ha di più. Si trova fra le sue note un passo, dove l'acuto osservatore e l'intrepido logicizzante si abbatte alla porta di un altro mondo. Dopo essersi estasiato dinanzi all'arte infallibile della natura nelle sue creazioni, il filosofo grida: «... mai esso (l'ingegno umano) troverà invenzione più bella, nè più facile, nè più breve della natura, perchè nelle sue invenzioni nulla manca e nulla è superfluo; e non va con contrappesi, quando essa fa le membra atte al moto nelli corpi delli animali, ma vi mette dentro l'anima d'esso corpo componitore... E il resto della definizione dell'anima lascio nella mente de' frati, padri de' popoli, li quali per inspirazione sanno tutti li segreti. Lascio stare le lettere incoronate, perchè son somma verità ». L'ironia contro i monaci ignoranti è palese, ma è senza dubbio sincera la venerazione per i testi biblici. Nelle sue speculazioni il Vinci non si occupa di teologia: ammette Dio come « primo motore », ma non si dà altri pensieri: ammette l'anima come operatrice nei corpi, ma non la concepisce separata da quelli.

Come filosofo, Leonardo fa astrazione di Dio, dell'anima e del mondo invisibile. Tuttavia ogni volta che vuol penetrare l'arcano delle cause prime, trova Psiche ritta sulla porta, come alla soglia inaccessibile di un mondo superiore. E la sua apparizione apre un subito spiraglio sull'immenso Al di là.

V'erano nello spirito di Leonardo due poli. Da un lato la Natura trascinava il suo spirito in un gorgo vertiginoso, dall'altro l'Anima luminosa, ma insaziabile, l'attraeva a sublimi altezze. Egli comunicava col primo per mezzo della scienza, col secondo per mezzo dell'arte. Viveva in lui un profondo sentimento religioso, ma che non era però l'immutabile roccia resa inintaccabile del dogma. Questo sentimento era piuttosto simile ad uno specchio d'acqua in fondo ad un abisso e che si sarebbe lasciata facilmente assorbire da un raggio di sole che fosse capace di penetrare fin là.

Questo raggio di sole, per lui, doveva brillare nella pittura del *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie.

Il giorno che Ludovico lo incaricò di dipingere la *Santa Cena* in quel convento, l'artista provò una delle più intense emozioni della sua vita. Fu un subito voltafaccia della sua anima, seguìto da un'ascensione e da una vasta irradiazione. Gli parve che un turbine di luce l'avesse trasportato dai foschi arcani della natura nelle regioni luminose dello spazio. La proposta del Duca aveva risvegliato la più accesa ambizione del pittore ch'egli soleva costringere all'aspra ricerca della verità. Intima passione o timida speranza, il desiderio del divino esiste in tutti gli uomini: ma quale acuto tormento esso diventa in un filosofo che è ad un tempo un insaziabile artista! In lui è il desiderio infinito di slanciarsi verso le vette sublimi: di abbracciare nella perfezione il sublime: di spegnere alla fonte dell'essere la sete che gli divora l'anima.

La santa cena, il sacro convito dell'Uomo-Dio, il sacrificio del verbo incarnato, era davvero un soggetto capace di tentare profondamente Leonardo. Come l'avevano trattato i suoi predecessori? Con una infantile pietà, certo commovente, ma senza intravederne la profondità, nascosta loro dal nimbo stesso di devozione con che l'avevano involuto. Giotto ne aveva messo in rilievo il lato suggestivo, ma senza indovinare la differenza di valore tra gli apostoli e senza far emergere l'enorme superiorità di Cristo sui suoi discepoli. Con un colpo d'ala, Leonardo s'era elevato all'altezza ed all'essenza del soggetto, simile all'aquila che sale dal fondo d'un crepaccio e raggiunge la sua atmosfera, al disopra dell'oceano increspato dei monti, per guardare in faccia il sole. Dipingere Gesù al momento che sta per abbandonarsi ai suoi nemici, voleva dire rappresentare in modo sensibile il momento psicologico del divino dramma che si compieva nel mondo, come dipingere il contraccolpo di quest'atto sugli apostoli, tutti di diverso carattere, significava rivelare la natura, di quest'atto, per il suo effetto sull'umanità, come il gioco dei colori, nel prisma, rivela la natura della luce. Era l'umano che veniva illuminato dal divino nel bagliore di un lampo. Tuttavia Leonardo, secondo il suo concetto dell'universo, non interpretò dapprima questa essenza divina, altro che come il risultato dell'evoluzione umana, la quintessenza dell'uomo nella bontà perfetta e la carità somma. Solo più tardi, quand'ebbe quasi compiuta l'opera sua e non osò ultimare la testa del suo Cristo, doveva accorgersi che c'era in Gesù un elemento miracolosamente superiore e che per affrontare il sacrifizio del Golgota, bisognava essere non solo il Figlio dell'Uomo, ma il Figlio di Dio. Il filosofo e l'artista erano saliti insieme fino alla vetta, ma là questi scoprendo a quello un nuovo mondo, gli provò esserne il maestro. È così che l'opera

riuscì, per il suo autore, una rivelazione superiore all'opera stessa. Quando l'arte si specchia nel pensiero non vi vede che la sua immagine smembrata, ma quando il pensiero si specchia nell'arte vi trova, sotto una forma superiore, la sua sintesi.

Se la *Cena* fu concepita in un baleno, l'esecuzione doveva durare degli anni. Il dipinto doveva coprire tutta la parete di fondo del refettorio, larga trenta piedi ed alta quindici, e le figure più grandi del vero dare l'illusione della vita a chi entrava. A questo improbo lavoro, Leonardo si dedicò con uno zelo, quale non aveva dimostrato in alcun'altra opera, salvo che nel ritratto di Monna Lisa. Fece un cartone dell'insieme, schizzò a parte tutte le tredici figure, dipingendo ciascuna testa a pastello prima di tentarne l'esecuzione in grande sul muro. Invece della pittura a fresco, nella quale erano sommi maestri Michelangiolo, Tintoretto, il Mantegna e Correggio, ma che richiede una grande sicurezza e quasi non consente ritocchi, Leonardo che lavorava lentamente ed amava tornar più volte sul suo lavoro, scelse la pittura ad olio, ciò che disgraziatamente determinò il rapido deteriorarsi del suo capolavoro. Gli servirono di base le numerose teste d'individui ch'egli aveva disegnate dal vero e che trasformate dal genio, erano la vita stessa ed alle quali non manca che la parola. Quanto al Cristo, Leonardo sapeva bene che non avrebbe potuto trovare un modello adatto e non ne cercava le linee ideali, altro che nel suo sogno. Malgrado l'impazienza del priore del convento, grazie all'intelligente appoggio di Ludovico, l'artista potè compiere con la dovuta calma la sua opera. Matteo Bandello ci informa del suo modo di lavorare. « Soleva anco spesso ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la matina a buona hora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva (dico) dal na-

scente sole fino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare et il bere, di continuato dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre o quattro dì che non v'haverebbe messa mano, e tuttavia dimorava tal hora una e due hore del giorno e solamente contemplava, considerava et esaminando tra sè, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi di mezzogiorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello et una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi et andar altrove ».

Veduta la genesi del quadro nell'immaginazione del pittore, per il raggiare dell'idea madre, tentiamo il movimento inverso cercando di penetrarne l'intimo significato.

« In verità vi dico, che uno di voi mi tradirà ». Queste terribili parole pronunciate da Colui che mai non isbaglia, hanno prodotto sugli apostoli l'effetto di una pietra gettata con violenza in un'acqua stagnante, e li ha sollevati in un turbine di sorpresa, d'orrore, d'esasperazione e di spavento. A tutta prima si è colpiti da questa interna commozione che pervade gli apostoli, riunendoli in tre o quattro ondate che si urtano senza confondersi. L'arte di rappresentare col gesto l'intimo senso, non raggiunse mai tanta drammatica perfezione. Vedendo la scena si ha l'illusione di sentire il suono delle voci in una violenta ed animata conversazione. Le teste si avvicinano, le mani si contraggono: dai due estremi della tavola, le braccia si tendono verso il Maestro come per interrogarlo: « Che mistero è questo? » Ma la figura di Cristo rimane, in mezzo a questa burrasca, calma e serena, assorta in profonda meditazione. Le mani, poggianti sulla tavola, s'aprono in un gesto di mansuetudine e di ras-

segnazione: la testa, leggermente inclinata, risalta sulla chiarità del cielo crepuscolare che si intravede dalla finestra di fondo. Una maestà dolce e contenuta scende dalla fronte per i capelli inanellati e si diffonde su le pieghe fluide del vestito. Non ha aureola, ma si è penetrati ed inondati della sua soave malinconia. Concedendosi tutto intiero, egli rimane inaccessibile: la sua anima vive nell'universo, ma rimane solitaria come quella di Dio.

Questa la prima impressione del dipinto, nella sua sublime armonia. La curiosità si accentua, aumenta lo stupore a mano a mano che lo si osserva e lo si penetra. Si vede allora delinearsi il carattere dei personaggi e si rilevano le intenzioni psicologiche dell'artista, di particolare profondità. A dir vero, noi non abbiamo sott'occhio gli umili pescatori di Galilea, ma tipi reali dell'eterna umanità, con i tre stadî, ben definiti, de la sua gerarchia morale: gli *impulsivi*, i *passionali* e gli *intellettuali spiritualizzati*. Queste tre classi si trovano presso tutti i popoli: nel seguito di Gesù, sono rappresentate dai discepoli della parola, i discepoli del sentimento ed i discepoli dello spirito. Leonardo non li ha riuniti separatamente, ma li ha alternati gli uni agli altri, come sono nella vita, pur rendendoli perfettamente riconoscibili, nelle quattro ondate che compongono l'assemblea.

Ad un capo della tavola, l'energico e giovane Bartolomeo è scattato in piedi e, le mani appoggiate sulla tavola, guarda fieramente Giuda, mentre il nobile e pacifico Andrea si volge verso il traditore sollevando le mani come se volesse allontanarlo da sè. Di fronte, Simone, un vecchio ingenuo che meravigliato esclama: « È impossibile ». Matteo che è simile ad un giovane atleta, replica: « Non vedi il colpevole? » ed indica con ambe le mani Giuda che, in uno scatto convulso, versa la saliera stringendo in pugno la sua borsa. Tra Simone e

Matteo il fiero Taddeo, coi capelli arruffati e l'occhio torvo aggiunge con collera: « Impossibile dubitarne, il Maestro ha detto ». In fine l'incredulo Tommaso protesta con aria scettica contro l'asserzione del Maestro e levando l'indice chiede: « Come! Tu hai detto: uno di noi? ». Questi sei apostoli rappresentano la prima categoria, quella degli impulsivi, i quali si attengono ai fatti visibili e tangibili. Essi hanno bisogno, per credere, dei miracoli materiali. Ne hanno bensì veduti in gran numero, ma a loro non basta: ne vorranno sempre dei nuovi. Gente onesta, buona e convinta, sono indispensabili alla propagazione del Vangelo, ma non sono ancora arrivati che al primo stadio dell'iniziazione e rappresentano così la maggioranza degli uomini di tutti i tempi.

Osservate ora Giacomo Maggiore, Giacomo Minore e Pietro, distribuiti qua e là in posizioni animate. Sono gli apostoli del secondo grado, i passionali, gli uomini d'azione. Pietro, il cui profilo si disegna sul fondo, tra l'angelica testa di Giovanni e la maschera di Giuda, protende in avanti la mano e, per un falso sospetto, indica un apostolo che sta all'estremità della tavola. Ma Giacomo Minore lo ammonisce: « Non t'accorgi che sfiori il traditore? ». Frattanto Giacomo Maggiore, che siede a fianco di Cristo, si volge a lui con un atto d'indignazione. Il gesto delle sue braccia commenta la sua domanda accorata: « Guardami, Maestro, e dimmi se io sono capace di una simile infamia ». Questi tre apostoli appartengono alla categoria degli entusiasti violenti, ai quali, secondo la parola stessa di Cristo, appartiene il regno dei cieli. Essi hanno compreso la sublimità del Cristo e la grandezza della sua missione e sono pronti a dar la loro vita per lui. Sono i fattori attivi, gli eroi dell'umanità, senza dei quali nulla di grande si compirebbe. Tuttavia la loro foga e la loro inconsideratezza li trascina spesso

al di là del loro scopo e li obbliga a delle gravi ritrattazioni. Essi hanno bisogno di essere guidati da una potenza superiore.

La terza categoria, quella degli intellettuali spiritualizzati, non è rappresentata che dalle due squisite figure di giovani apostoli: Filippo e Giovanni. Per la loro delicata e fine bellezza, per la loro fremente sensibilità, possono quasi esser scambiati per figure femminili. Filippo si alza, e colle mani incrociate sul petto, si curva verso il Maestro, protestando la sua innocenza con una grazia di giovinetta. Giovanni, poi, rassomiglia a Gesù per i suoi abbondanti capelli inanellati e l'ovale delicato del volto. Un'infinita tristezza gli fa ripiegare la testa come un salice. Egli non parla, perchè ha tutto compreso: l'orrore della situazione, la volontà del Maestro di sacrificarsi per l'umanità, l'inutilità di qualunque opposizione. È accasciato al pensiero di quello che si prepara. Dolore insondabile ed immobile che non misura la sua profondità e che piange sopra un abisso. Egli non può che congiungere le mani sopra la tavola e pregare in silenzio. Questi due apostoli sono, per la loro anima, i più prossimi al Cristo, gli interpreti più nobili della sua dottrina; essi rappresentano gli iniziati dello spirito puro, gli apostoli del Vangelo eterno. E Giuda, dal profilo di sparviero, che con atto di sfida chiede: « Sono io forse? », si accusa evidentemente da sè, più che non l'abbia fatto la parola del Maestro. Così vengono a trovarsi di fronte, al centro del quadro, i due estremi della scala animica: l'uomo degenerato, irretito nell'inferno dell'invidia, dell'odio e dell'avarizia, ed il Dio fatto Uomo, il Verbo celeste, l'Amore che trionfa col sacrificio. Attraverso gli Apostoli ed il Cristo di Leonardo si svolge tutto il fiume delle divine potenze, come un fiume di suoni attraversa un organo che echeggi a pieni registri. Vi si potrebbe

rintracciare nelle sue grandi linee la gerarchia delle forze che governano l'universo e coordinano l'umanità.

Perchè Leonardo non osò terminare la testa del Cristo, di cui appaiono solo i tratti vagamente abbozzati? Vasari crede di spiegarlo quando dice che Leonardo impresse tanta maestà e bellezza alle teste degli apostoli, che lasciò incompiuta la testa del Cristo, pensando di non potergli dare l'espressione di quella celeste divinità che si conveniva al Redentore. Il Lomazzo nel suo *Trattato della Pittura* conferma quest'opinione. Secondo lui, Leonardo avrebbe consultato su questo argomento l'amico suo Bernardo Zenale, il quale gli avrebbe risposto: « Tu hai commesso un grave errore, dipingendo Giacomo Maggiore e Minore; tu non riuscirai mai a fare un Cristo più bello di questi due apostoli ». E in seguito a questo giudizio, Leonardo avrebbe rinunciato di far avanzare la testa del Cristo. Storielle e spiegazioni di gente che non comprende che il lato tecnico dell'arte. Può darsi che Leonardo abbia consultato i suoi amici, ma questo dubbio ragionamento, questa eccessiva timidezza, non avrebbero certo potuto frenare lo slancio del suo genio. Basta osservare il disegno a sanguigna dell'Accademia di Brera per convincerci subito dell'errore di Zenale e di Vasari. Questa testa di una meravigliosa soavità è di molto superiore a quella dei due San Giacomo ed anche di quella di San Giovanni, ma non rivela che un lato della natura del Cristo: il suo illimitato amore, la sua sensibilità ricettiva; le manca la volontà, la forza redentrice. È certamente per ciò che non soddisfaceva Leonardo, il quale, attraverso le lagrime dell'Agnello, avrebbe voluto far brillare il raggio vittorioso del Salvatore. Che rivolgeva egli in mente, durante le lunghe meditazioni, citate dal Bandello, dinanzi al suo lavoro? Esse furono uno schianto per la sua magia di artista, una dolorosa iniziazione.

Questa testa esangue, di cui egli tremando aveva tracciato il contorno, ora lo affascinava; il suo pallore evanescente lo dominava; era un vero incantesimo. Egli respirava in quella e quella respirava in lui, forzandolo a rivivere non solo la Santa Cena, ma tutt'intera la passione. Egli subì, con quella, la notte al Getsemani e la flagellazione; sentì la corona di spine conficcarsi nelle sue tempia e la croce gravare sulle sue spalle; sentì il grido degli esecutori e vide drizzarsi il patibolo del Calvario. Allora gli parve vedere la meravigliosa testa incendiarsi come d'un sole interno e trafiggerlo, come una saetta, cogli occhi sfolgoranti. Quello sguardo diceva: « per comprendere la mia luce, bisogna aver passato attraverso la notte della tomba; bisogna annientarsi per rinascere, morire completamente per risuscitare ». In quest'istante, il più grande dei pittori lasciò cader di mano il pennello. Egli aveva intraveduto il significato spirituale della risurrezione, ma aveva compreso altresì che la bellezza sovrannaturale del Cristo è al di sopra della portata dell'arte umana.

Ecco perchè Leonardo rinunciò a completare la figura di Gesù. Sublime modestia, supremo omaggio del genio, divenuto chiaroveggente, al mistero della divinità, alla metamorfosi dell'anima, alla sua inesprimibile risurrezione attraverso il sacrificio. Benchè incompiuto, questo abbozzo del Cristo suggerisce queste considerazioni. Con le sue palpebre abbassate e col suo ineffabile sorriso, questa testa fa impallidire tutte le sue rivali. Essa è *Unica.*

II.

Il romanzo di Monna Lisa.

Più si conosce e più si ama.
MONNA LISA.

LA GIOCONDA ED IL MISTERO DELL'ETERNO FEMMININO.

I sedici anni che Leonardo passò alla corte di Ludovico il Moro furono tra i più fortunati della sua vita, poichè egli era un genio veramente universale, estraneo a tutte le meschinità d'un patriottismo locale, ma compreso di un profondo senso dell'umanità e penetrato d'amore per il Bello ed il Vero.

La scuola di pittura ch'egli fondò a Milano non rappresenta che una minima parte della sua attività, spiegata a favore di una tra le regioni più belle del mondo, dove egli, grazie alla protezione di Ludovico il Moro, aveva potuto spiegare il brillante ventaglio delle sue meravigliose facoltà e far giocare liberamente la sua magica bacchetta, riunendo ed arti e scienze a servire al proprio ideale. Preparò un piano d'irrigazione per la pianura lombarda, seguì i suoi studi sul volo, la geologia e la luce, prese parte ai lavori del Duomo di Milano e di quello di Pavia, modellò un colossale cavallo per il monumento a Francesco Sforza, dipinse l'incomparabile *Cena*, attendendo al tempo stesso ad una quantità di lavori di cavalletto, condotti con infinita grazia: madonne, ritratti di principi e di grandi dame. Si sarebbe detto legato d'un patto con *Mammon*, quando organizzava quelle sue brillanti fantasmagorie dove, al suono dei flauti e delle chitarre, risuscitava nei giardini del castello la mitologia

greca. I Visconti, fondatori del Ducato di Milano, avevano scelto per blasone un sole con raggi di vipere e freccie attraverso nubi d'oro e di rose.

I loro successori, gli Sforza, adottarono questa divisa che rappresenta egregiamente lo spirito dei condottieri del Rinascimento: la Gloria, che fa raggiare la voluttà attraverso la forza e l'astuzia. Leonardo, nel corso di qualche anno, era riuscito a far raggiare il sole della scienza e del bello attraverso questo splendido e crudele blasone. Ma l'esperienza era pericolosa ed il miracolo non poteva durare.

Mecenate intelligente, Ludovico non era uomo di carattere e poco diplomatico. Si contendevano il suo regno: il papa, la Repubblica di Venezia ed il re di Francia; egli cercò di salvarsi ingannandoli tutti e tre; ma i suoi nemici, dopo avergli spillato separatamente le sue ricchezze, si allearono contro di lui.

Nel 1496 chiamò in Italia, offrendogli una forte somma, Carlo VIII, ma, abbandonato da lui, si unì con Massimiliano, imperatore di Germania, il che servì di pretesto a Luigi XI per muovergli guerra. Nel 1499, i Francesi, guidati da Trivulzio, personale nemico di Ludovico, invasero la Lombardia.

Il Duca di Milano fuggì in Tirolo, sperando con l'aiuto di Massimiliano di ricuperare il proprio possesso, ma i mercenari svizzeri lo consegnarono al re di Francia, così che il più ricco ed il più brillante dei principi italiani morì miseramente nel castello di Loches, dopo dieci anni di cattività.

Un contemporaneo, con troppa severità, lo giudica: « Uomo di una grande intelligenza, ma di sconfinata ambizione, nato per la disgrazia della storia ». Gli si può bensì rimproverare la leggerezza di carattere, la sconfinata ambizione e la sua doppiezza, ma la storia non può

negargli il merito di essere stato, prima del re Francesco I, il solo principe che abbia compreso il genio di Leonardo e lo abbia favorito. Sulla copertina di un suo taccuino, Leonardo ha scritto: « Il Duca ha perduto lo Stato, i beni, la libertà e niente di quello ch'egli aveva intrapreso fu condotto a compimento ». Così, constatando con questa laconica nota il disastro del suo protettore, egli segnava col suo abituale stoicismo lo svanire del proprio sogno.

Da questo momento, la sua vita non sarà più, dal punto di vista materiale e pratico, che un susseguirsi di disillusioni e di arrischiate imprese. Assillato sempre dalla preoccupazione del domani, ossessionato sempre dal problema filosofico, che fu la sua grande e costante aspirazione, non troverà più nell'arte che passeggere consolazioni, e pur continuando a creare dei capolavori, non ne godrà più. Il suo continuo vagabontaggio lo trascinerà di disfatta in disfatta, fino all'esilio finale ed alla morte, lontano dalla patria.

Lo vediamo dapprima al servizio di Cesare Borgia, dove fa dei progetti di trincee e di fortificazioni. Il pittore della *Cena*, trasformato in ingegnere del più intelligente, ma più feroce scellerato della storia: quale umiliazione per il genio umano e quale sintomo della mobiltà del tempo! Forse Leonardo assistette all'agguato di Sinigaglia, dove tre condottieri furono presi nel laccio e strozzati come conigli dal generalissimo dell'esercito pontificio. Il capolavoro della perfidia che entusiamò Macchiavelli, dal punto di vista della esplicita politica, ma che rivoltò l'animo di Leonardo, il quale si allontanò dal mostro.

Il genio del male che egli aveva scoperto nel Duca, dallo sguardo d'acciaio e dal sorriso trionfante di demone felice, era più triste che non la testa agonizzante di Medusa con le vipere per capelli. E qualche tempo dopo,

Leonardo è alla corte di Leone X, il quale, dotto e delicato com'era, seppe comprendere così bene Raffaello, ma diffidò dell'enigmatico Mago.

Allora il Vinci tornò a Firenze che era diventata un vivaio di intrighi politici e di partigianerie artistiche. E fu oggetto dell'implacabile gelosia di Michelangiolo, suo rivale ed opposto a lui in tutto, e che là regnava padrone. Si conoscono le vicende della celebre decorazione *La Battaglia d'Anghiari* e del meraviglioso cartone che si vuole sia stato bruciato dai discepoli del Buonarroti. Ancor una volta, il fatto di Leonardo confermava il vecchio proverbio: « Nemo propheta in patria ».

Ma il destino gli preparava un compenso: chè proprio in Firenze, irta di inimicizie e di contrarietà, Leonardo doveva incontrare una donna che sarebbe stata per la sua anima una vera rivelazione ed avrebbe lasciato nella sua arte una incancellabile impronta. La sua missione era di rappresentare, con immagini viventi ed una nuova visione, qualcuno dei grandi misteri della vita. All'inizio della sua carriera, il mistero del male gli era apparso nella figura della Medusa: quello del Divino l'aveva penetrato con un malinconico raggio, all'apogeo della sua gloria, con la figura del Cristo, ed ora al tramonto gli si presentava con Monna Lisa il mistero dell'Eterno Femminino. Fu tanto abbacinante la luce che sgorgò da questo magico specchio, che parve all'artista ed all'uomo che questo racchiudesse gli altri due misteri e ne stabilisse l'equilibrio. La Gioconda divenne così il fulcro della sua vita interiore e delle sue più elevate eccezioni.

La Gioconda, moglie di Francesco del Giocondo, ricco allevatore, obbligato dalle sue occupazioni d'affari a frequenti e lunghe assenze, godeva di molta libertà, tanto che Leonardo potè per ben quattro anni elaborarne il

ritratto, che, non riuscito secondo il suo desiderio, rimase a lui. Della meravigliosa donna, non si sa, se non che era napoletana, figlia di Antonio Maria di Noldo Gherardini e terza moglie di Francesco del Giocondo, che l'aveva sposata nel 1495. E neppure sappiamo dei rapporti intimi tra Leonardo e la nobile dama che gli accordò innumerevoli pose, perchè nè lui nè i suoi biografi ne fecero mai motto. Vasari stesso, descrivendo minutamente il ritratto, conchiude: « et nel vero si può dire che questa fussi dipinta duna maniera, da far tremare, et temere ogni gagliardo artefice, et sia qual si vuole ». Ed aggiunge che ad evitare che il soggetto assumesse un aspetto malinconico, Leonardo faceva fare della musica. Durante questi quattro anni, quali rapporti corsero fra questi due singolari soggetti? Nessuno l'ha detto, ma il sorriso e lo sgurdo del meraviglioso ritratto tracciano con mirabile eloquenza il romanzo, a cui sono commentario, singolarmente persuasivo, le opere successive del Maestro, tutte improntate di quel particolare sorriso. Non un romanzo passionale nel senso comune della parola, ma piuttosto un dramma spirituale, una lotta persistente tra due grandi anime che cercano di penetrarsi e di vincersi senza riuscirvi. In questo duello di anime egualmente forti, di volontà egualmente salde, più che la parola, agì la trasmissione del pensiero e la vibrazione magnetica.

Ascoltiamo dunque religiosamente la misteriosa e tragica storia che emana da questo ritratto.

Non è difficile immaginare l'emozione provata da Leonardo al primo incontro con Monna Lisa: una profonda meraviglia ed una subita espansione. Egli aveva ritratto le dame più distinte del suo tempo, quelle che i poeti chiamavano le eroine del secolo: Beatrice d'Este e la sorella sua Isabella, duchessa di Ferrara, modello per-

fetto di grazia, d'intelligenza e di virtù. Aveva incontrate smaglianti cortigiane d'una perversità seducente e raffinata: conosciute vergini, candide e soavi, degne di servire di modello alle sue madonne; ma non aveva mai incontrato una donna simile a questa che era capace, colla sola sua presenza, di destare tanta emozione. A dir vero, questa donna sembrava racchiudere nell'armonica fusione di tutte le caratteristiche delicate e forti del suo sesso, tutte le altre. Lo sguardo, profondo e luminoso, filtrava tra le seriche ciglia dei suoi occhi misteriosi: la più sottile ironia si fondeva con una intensa passione: la fronte magnifica racchiudeva una elevata cultura e le tempia palpitavano sotto un ardente pensiero. Le labbra si sarebbero dette disegnate dal serpente del paradiso terrestre, il quale vi avrebbe celato il suo morso, sotto il fascino di un incomparabile sorriso. L'ovale perfetto del viso accusava la forza e la delicatezza, la potenza e la dolcezza d'una individualità chiusa in sè come in una fortezza. Questa donna cosciente del proprio potere doveva possedere la scienza pericolosa del Bene e del Male. In essa Leonardo scorse congiunti i due poli della natura e dell'anima, che fino allora egli non aveva trovati che disgiunti l'uno dall'altro. Meraviglioso equilibrio, incredibile fusione, Monna Lisa rappresentava ad un tempo: la Medusa e la Madonna! Come in uno specchio tranquillo d'acqua, le due divinità s'adagiavano in quella concava fronte, in quel fiorente seno. Leonardo dovette chiedersi: « È ciò possibile? Riuscirò io a decifrare questo enigma? Sì, vi riuscirò a costo di sacrificare il mio genio ». Diversa, ma non meno intensa dovette essere la sorpresa di Monna Lisa. Essa conosceva il mondo, ne aveva studiata la sua fauna singolare, aveva provocato, senza parteciparvi, delle violente passioni. Gli uomini che la circondavano, suo marito compreso, le sembravano

delle marionette, messe in moto da fili grossolani, le quali non meritavano le confidenze del suo essere intimo. Essa era simile ad un lago alpestre, sepolto tra le vette, riparato dalle tempeste, ma specchiante un cielo burrascoso; ad un raro strumento che mani inesperte tentassero invano di far vibrare. Essa dovette fremere, alla presenza di Leonardo, come l'arpa, le cui corde vibrano tutte contemporaneamente appena è tocca da una mano maestra. Ma al tempo stesso, una folla di dubbi la assalì violentemente. Saprebbe egli comprenderla, come aveva saputo farla vibrare? Ed a sua volta, essa che non aveva mai amato, l'avrebbe amato? Che poteva pensare di lei quel mago della scienza e dell'arte? Potrebbe e vorrebbe egli amarla? L'Etna in eruzione saprà mai indovinare che il Vesuvio, coperto di ceneri, è ancor esso un vulcano? A che poteva condurli quell'avventura?

Fin dall'infanzia, la figlia di Gherardini, ogni volta che le nasceva in mente un dubbio sopra un grande personaggio od un importante avvenimento, si rinchiudeva in una camera, cui dava luce solo una vetrata sulla quale era dipinto Eros pensieroso, con la fiaccola rovesciata: osservava alcun tempo il melanconico genio dalle membra d'oro, su un fondo viola, e come una voce interna risonava, quasi sempre infallibile, nel suo cuore. Questa volta il suo cuore pulsava più forte quando essa entrò nel ridotto e il suo seno ansò più frequente quando la voce, *più grave* del solito, pronunziò: « Molti uomini hanno perduto la ragione perchè tu non hai potuto o non hai voluto rispondere al loro amore. Ora tocca a te di tremare. Leonardo non ti amerà: non aprirgli il segreto della tua anima se non vuoi perdere la vita ». La Gioconda si sentì agghiacciare il sangue, ma un senso di rivolta si destò nel suo cuore. E ribellandosi all'ordine severo, essa gridò: « Egli mi amerà sì, perchè io lo dominerò con l'amore, a costo di perdere la vita ».

Il Vinci non aveva dovuto molto insistere per ottenere che la nobile dama napoletana gli concedese di ritrarla. Essa gli aveva detto con tono scherzevole che nessun pittore, fino allora, era riuscito a riprodurre il suo volto, per la mobilità dei suoi tratti e per l'impazienza sua a posare. Al che Leonardo aveva modestamente risposto che avrebbe messo tutto lo studio per riuscirvi, assicurandole che, in ogni caso, l'onore di aver tentata una simile impresa sarebbe stato per lui il miglior compenso. Sfida di grande dama e scherzo d'artista, sotto i quali si celava la guerriglia di un'anima ardente e d'uno spirito forte, egualmente insaziabili, nel loro sfrenato desiderio di amare e di conoscere.

In una grande ed appartata sala di un severo palazzo, presso all'Arno, messa a sua disposizione dal gonfaloniere Soderini, il pittore seppe apprestare uno studio adatto alle discrete interviste, un santuario degno di questa grande opera di amorosa magìa. Rischiarava l'ambiente una luce discreta che pioveva dall'alto, attraverso a veli di vario colore: sotto un raggio cremisi, fiammeggiava un episodio della *Battaglia d'Anghiari*, nel quale, dei cavalieri sulle loro cavalcature impennate che si urtano e s'aggrovigliano, si contendono aspramente lo stendardo della vittoria. In una nicchia, una ninfa di marmo versava, con gesto pudico, un filo d'acqua in una vasca in forma di conchiglia, e sui mobili di quercia bruna sbocciavano in vasi di cristallo e rose ed ireos. Un solo essere vivente, una gazzella che con tutta famigliarità passeggiava sul soffice tappeto, era ammesso in quell'asilo di sogno e di lavoro, quando Monna Lisa veniva a posarvi in faccia al maestro. Talvolta, il grazioso animale delle oasi africane veniva a posare il muso sulle ginocchia di quella regina che la nutriva di pane bianco e di dolci. Il maestro volle allietare le prime sedute con

canti e suoni di musicisti fiorentini e con lo spettacolo di tarantelle ballate da danzatori napoletani, ma il nobile modello dichiarò ben tosto non aver bisogno di simili distrazioni e bastarle la conversazione dell'artista. Col tempo, questi sciorinò dinanzi alla sua attenta compagna tutti i tesori della sua esperienza e del suo pensiero, lasciandosi trascinare, quasi involontariamente, a narrarle tutte le sue disillusioni, tutte le persecuzioni dei suoi nemici, tutte le umiliazioni inflitte all'artista dai principi cui aveva servito, tutta l'ingratitudine di molti dei suoi discepoli, tutto il martirio segreto dell'anima sua, sperduta nell'aspra ricerca della verità. E fu sorpreso della facilità di comprensione di questa dama, della sua incredibile malleabilità, delle sue miracolose divinazioni. Essa lo seguiva, lo accompagnava, lo avanzava talvolta, in tutte le sue idee, con una ingenua e sapiente audacia, e per le sue inattese intuizioni circa gli uomini e le cose, l'arte e la vita, essa gli ispirava idee e soggetti nuovi. Con gli sguardi insinuanti come con la voce melodiosa, col gesto discreto come con la fascinante sua presenza, questa donna era diventata la musica del suo pensiero.

Ma mentre egli apriva completamente a lei il suo animo, essa si manteneva chiusa, come un cofano d'ebano a triplice chiusura, nulla svelandogli della propria vita nè del proprio passato. Malgrado tutto lo sforzo, non gli riusciva di penetrarne il mistero, tanto che in capo a qualche settimana, l'osservatore penetrante ed acuto, l'abile domatore di anime dovette confessare che perdeva al gioco e riconoscere la sua completa sconfitta. Indecifrabile nel suo intimo, Monna Lisa era simile ad uno specchio che riflette tutti gli oggetti che ha dinanzi, ad un'arpa eolia che vibra ad ogni soffio di vento. L'Eterno Femminino respirava in lei, come l'anima del mondo respira nella natura, anima varia ed infinita. E pur avendo il suo san-

tuario, quell'anima rimaneva inaccessibile come una fortezza dalle brevi feritoie, la quale ad ogni nuovo assalto aumentava il numero delle caditoie e si scavava intorno valli più profonde.

Fenomeno più inquietante ancora, a misura che l'artista tentava di fermare sulla tela le fuggevoli movenze di quel volto, il pittore si trovava come chiuso nel suo quadro. Essa si lasciava dipingere e possedere come carne astrale, sotto le carezze del pennello, e tuttavia egli non conosceva e non possedeva la sua anima. Essa gli sfuggiva sempre, per riapparirgli trionfante sotto nuove forme, tanto che il maestro, ancor che vinto, si sentiva ogni giorno più schiavo e più preso d'entusiasmo. Forse che la maliarda beveva l'anima di quel mago, per imprigionarla nel suo quadro? Forse ch'egli cessava di essere il sovrano maestro mentre essa diventava la radiante Gioconda? Più di una volta lui, il Forte, l'Invincibile, fu tentato di smettere, ma un fascino onnipossente lo obbligava a continuare. Gli pareva che quando fosse riuscito a tradurre perfettamente la rassomiglianza di Monna Lisa sulla tela, egli avrebbe indovinato l'enigma della Sfinge. Simile alla tela di Penelope, cento volte terminato e cento volte ripreso, il ritratto era sempre al principio. E l'impresa tormentosa e piacevole di questi due esseri si rinnovava in un silenzioso, implacabile ed accanito duello.

Lotta scoraggiante, alternata di segrete ebbrezze e di soffocati timori, che non ebbe altri testimoni che le annerite pareti di un vecchio palazzo di Firenze ed i crepuscoli purpurei o dorati dell'Arno.

Essa si protrasse, malgrado lunghe soste, a dispetto delle frequenti assenze di Monna Lisa, dei suoi misteriosi viaggi, e dei molteplici lavori e preoccupazioni dell'artista. Leonardo, benchè apparentemente calmo, era in-

quieto ed agitato. Monna Lisa, sempre diversa e sempre la stessa, non dimostrava nè impazienza, nè stanchezza: essa godeva del suo incontestato dominio. Non possedeva essa il maestro tanto più intimamente, in quanto non era la sua amante? Non era essa sicura che un giorno o l'altro egli sarebbe caduto ai suoi piedi, fulminato dal dio sconosciuto, ed allora, confusi e trasfigurati, essi sarebbero entrati in un nuovo mondo? Felicità sconfinata nell'annientamento e nella risurrezione in due! Essa attendeva la crisi senza volerla provocare. Due avvenimenti esteriori la precipitarono. Messer Giocondo, imbarazzato nei suoi affari e preso da un subito sospetto, richiamò, con una recisa missiva, la propria moglie nel suo castello di Maremma, mentre il cardinale d'Amboise, al quale Leonardo aveva scritto per entrare al servizio del re di Francia, lo pregava di recarsi a Milano. L'ora del destino era scoccata: il passato, tiranno dell'avvenire, riafferrava la donna; il lavoro, tiranno del genio, chiudeva più saldamente le catene del suo schiavo. Dopo giorni ineffabili, bisognava separarsi e cadere da un paradiso di sogni inauditi sul triste cammino della realtà.

Fu certamente un momento solenne, quando il cogitabondo artista e l'impassibile dama si comunicarono a vicenda questa notizia. Leonardo aveva appunto terminato il ritratto e dati gli ultimi tocchi alle ciglia frementi ed appena visibili, alle connessure sinuose delle labbra, al velo della fronte ed all'ombra appena percettibile della fossetta. Egli osservò il paesaggio, aspro di vette vulcaniche, simili alle Dolomiti, ch'egli aveva evocato dietro le spalle di Monna Lisa, ed il destino che in quell'ora li opprimeva entrambi gli sembrava cupo come quel paesaggio che un giorno l'aveva attratto. Abbracciando con uno sguardo la testa ch'egli aveva circonfusa di un'atmosfera violacea, per esprimerne tutta la magìa, ne fu col-

pito dal suo triplice carattere di soavità, di potenza e di mistero. Allora un dolore immenso l'oppresse al pensiero ch'egli avrebbe perduta per sempre quella fonte di vita. E volendo almeno, prima del supremo addio, avere l'ultima parola di quel mistero, rompendo la severa consegna che s'era fino a quel giorno imposta, gridò: « Monna Lisa, donna che racchiudi tutte le donne, e ch'io ho dipinto senza imparare a conoscerti, maga che sfidi gli indovini, tu, sì dolce in apparenza e così terribile nell'intimo, così serena quando rispecchi il cielo e così cupa quando la tua anima s'agita al soffio della tempesta, trasparente e impenetrabile, sublime e perversa... come mai in fondo al tuo cuore io scorgo regnare ad un tempo la Medusa e la Madonna? Chi sei tu dunque? Io non ho risolto il tuo enigma, ma poichè ci si deve lasciare, dimmi il tuo segreto ».

Il delicato sorriso, che abitualmente rischiarava la occa di Monna Lisa, si trasformò in una smorfia dolorosa, quando essa gli rispose: « O grande Leonardo, re dei pittori, signore dell'arte, mago onnipossente che sondi la terra e il cielo, i metalli e le anime, la natura e l'uomo, tu che tutto indovini e tutto comprendi, tu non hai compreso che io ti amo con tutta la frenesia con cui tu ami la tua implacabile scienza. Io ti amo perchè comprendo te ed il tuo desiderio. Io conosco il tuo potere e la tua forza, ma so pure quello che ti manca: l'entusiasmo sconfinato, la fede audace che crea un nuovo mondo... Tu hai ragione, io porto in me la Medusa e la Madonna. Tu vuoi conoscere il mio segreto? Esso è nella mia impresa: *Tutto il bene con l'amore, tutto il male senza quello.* Non avrebbe l'inferno baratri abbastanza profondi per precipitarmivi, se mi mancasse l'amore d'una potenza simile alla tua; nè avrebbe il cielo regioni così elevate cui io non giungerei col tuo amore. Non lasciarmi ricadere

nel gorgo, dopo d'avermi sollevata alla tua altezza, fuggiamo insieme. Ciascuno di noi porta in sè un mondo incompleto, confondiamoli per completarli. Divisi, noi siamo deboli, congiunti, saremo invincibili. Tu darai la parola a colei che hai spesso chiamata la Musa del silenzio. La mia vita la più ardente verrà a colorare le tue visioni, il mio cuore fremente ti dirà il loro ineffabile segreto ». Mai Leonardo aveva provato una simile tentazione, mai aveva così esitato tra due contrarie direttive come al suono di questa melodiosa voce che lo avvinceva come il singhiozzo profondo del mare. Che crudele dilemma! Da una parte la scienza austera, la gloria mondana, la supremazia riconosciuta, con i loro orizzonti limitati, le loro certe soddisfazioni: dall'altra l'amore, la passione, l'estasi, cieli sconosciuti, infiniti spazi, gorghi e vortici. Tale la sensazione del viaggiatore che ha raggiunto la vetta dell'Appennino e vede scintillare all'orizzonte l'Adriatico ed il Tirreno. Leonardo avrebbe potuto slanciarsi nell'orizzonte infocato con questa donna lira che il destino gli presentava, tentare una vita nuova di amore, di sogno e di creazione, ma quanti ostacoli e quale rischio! In quest'avventura non avrebbe egli perduta la sua forza ed il suo genio? Ebbe paura del gorgo e dell'incognito. Come un tempo era tornato indietro alla soglia dell'antro, ora indietreggiava dinanzi la Donna.

E baciando le mani di Monna Lisa, mani di principessa, morbide come l'ala d'un cigno, con la morte nell'animo, le espose il suo giuramento alla Scienza, l'austerità della sua vita e rifiutò. Quando sollevò lo sguardo il volto del suo modello aveva preso una tinta olivastra, e l'artista scorse nell'occhio della Gioconda il guizzar fosco dell'occhio di Medusa.

A sua volta, supplicata da Leonardo di non rompere completamente i loro rapporti, essa rifiutava in modo as-

soluto: « Non insipidi liquori, dopo la coppa incantata che noi abbiamo sfiorato senza bere. Il mio cuore s'agghiaccerebbe al mite raggio lunare dell'amicizia, dopochè brillò su di noi un così folgorante sole. Io volli il cielo o l'inferno completamente, e poichè tu rifiuti il mio cielo, scelgo l'inferno. Nulla più saprai di me ».

« Lasciate almeno, disse Leonardo, ch'io conservi presso di me questo vostro ritratto, quale ricordo del nostro amore. Sarà il mio genio protettore ».

Attenuata la fierezza dello sguardo, la Gioconda, coll'abituale suo sorriso commisto di dolcezza e di ironia, rispose con voce velata: « Di buon grado acconsento. Io non ho bisogno del tuo ritratto, poichè mi son foggiata di te un'immagine più bella di quanto avresti potuto tracciare tu stesso, ancor che principe dei pittori. Io ti conobbi a fondo mentre tu appena mi conosci. Per quanto grande, tu ignori ancora molte cose. Tu hai scelto per impresa: *Più si conosce e più si ama*, ma non hai pensato al rovescio: *Più si ama e più si conosce.* Possa tu trovare nel deserto del mondo un'altra patria e possa il tuo genio consolare la tua solitudine. Tu non l'imparerai che all'ultima ora: il sacrificio è il magico segreto dell'amore e l'amore è il cuore del genio.

Così si conobbero e si separarono il grande artista e questa donna che parve rispecchiare l'Eterno Femminino, l'anima del mondo. Nati per comprendersi e completarsi, si avvicinarono e s'amarono senza tuttavia compenetrarsi. Li strappò l'uno all'altro una contraria sorte, in un secolo violento, in cui amore, scienza ed ambizione crebbero come ondate di burrasca che s'urtano continuamente senza sopraffarsi mai.

IL TRAMONTO E LA MORTE DI LEONARDO.
LA « LEDA », IL « PRECURSORE » ED IL MISTERO DELL'ANDROGINE.

Nel 1515, Leonardo, vecchio di sessantatre anni, dopo dieci anni di vita randagia, vedendo che gli era impossibile cattivarsi la simpatia di Leone X, si decise di cercar fortuna alla corte di Francesco I, disceso allora in Lombardia. Lo raggiunse a Pavia e lo seguì a Bologna. Tra l'artista e il giovane vincitore di Marignan, nel pieno folgorìo della sua gloria nascente e della sua folle giovinezza, l'intesa fu perfetta. Questo re cavaliere e libertino come un personaggio del poema dell'Ariosto, era incostante nei suoi amori come nella sua politica, ma mentre prendeva tutto alla leggera, aveva un profondo senso d'arte. Egli fu il primo dei sovrani di Francia e forse il primo dei francesi che comprese la meravigliosa bellezza e l'incomparabile superiorità dell'arte italiana, ed il suo più ardente desiderio fu di farla passare in Francia, chiamando alla sua corte i migliori artisti italiani. Al suo primo incontro con Leonardo egli lo chiamò, con delicato senso: « padre mio », bella prova di figliale riconoscenza del giovane sovrano verso il vecchio maestro, che gli apriva i segreti del bello e di desiderio vivo di seguirne umilmente gli ammaestramenti.

Illimitato fu il favore regale. Francesco I, volendo legare definitivamente l'artista al suo regno ed affezionarselo, gli fece dono della sua abituale dimora, il castello di Cloux presso Amboise, signorile e piacevole residenza dove Leonardo con la sola compagnia di Francesco Melzi, suo inseparabile discepolo, e di un fedele servo, visse in tutta libertà ed agiatezza. Il re gli stabilì una pensione di settecento scudi, lo portò a visitare i suoi castelli ed i suoi parchi e durante le piacevoli cavalcate lungo i

meandri della Loire, l'esuberante monarca aveva detto al sognatore artista: « Tutto ciò che tu vedi, ancora è niente in confronto di quello che tu puoi fare. Tu puoi lavorare con tutta libertà, chè io troverò bellissimo tutto quanto uscirà dal tuo cervello, sieno palazzi, statue o quadri. Disponi del marmo, del bronzo e dei colori a tuo piacimento, ch'io voglio popolare il mio regno delle tue opere. Immagina, inventa e crea senza pensar oltre; io apro al tuo genio un credito illimitato ».

Rientrato al castello di Cloux, Leonardo si era messo al lavoro. Ideò dapprima un piano d'irrigazione del bacino della Loire, poi fece il progetto per un nuovo castello che Francesco I voleva costrurre ad Amboise, e ricordandosi di essere anche pittore, andò sfogliando le sue cartelle, dove si erano accumulati gli schizzi di soggetto sacro e profano, ma che ora gli sembravano privi di vita e d'interesse. Crudele ironia del destino, proprio quando egli aveva trovato un re secondo il proprio ideale, il quale gli dava modo di realizzare tutti i suoi progetti più arditi, il grande artista si sentiva prostrato dall'età e dalla stanchezza, da un languore fisico e morale, in contrasto con la sua ardente giovinezza e l'instancabile attività dell'età matura.

All'epoca trionfale del suo favore alla corte di Ludovico il Moro, aveva fatto per la duchessa Beatrice il progetto di un padiglione, ch'egli contava di decorare con la leggenda di Bacco, pensando di infondere nel mito greco quanto gli aveva suggerito lo studio della natura. E passeggiando per le cupe navate del Duomo, rischiarate tenuemente dalle istoriate vetrate, aveva sognato di illustrare la storia di Cristo con una serie di dipinti simili a quello di Santa Maria delle Grazie. In queste opere, egli avrebbe messo in valore la tradizione divina, con la sua conoscenza delle anime e della loro gerarchia si-

mile a quella degli angioli che salgono e discendono la scala di Giacobbe. Le Madonne e le Sacre Famiglie di Leonardo non erano che studi particolari di questo grande ciclo, che avrebbe voluto compiere per il suo istinto di perfezione. Ma tutti i suoi progetti si erano ridotti a pochi episodi staccati. L'insieme era precipitato con l'idea madre, nel naufragio dell'esistenza. Egli aveva lasciato trascorrere l'ora dell'ispirazione, nella quale le visioni appaiono con l'evidenza di esseri viventi e che, se non fissate, scompaiono per sempre. Ora era troppo tardi e la vecchiezza gli pesava. Non aveva avuto egli torto di sacrificare l'arte alla scienza? Questa scienza altera, promettendogli il segreto delle cose, lo aveva adescato; essa può bensì arrivare alle cause seconde, ma le sfuggono le prime. Per contro, dipingendo i suoi capolavori, Leonardo si era sentito fremere nell'intimo la scintilla divina. Il solo mezzo per l'uomo di conoscere Dio, non è forse di avvivare in sè questa favilla? La sola voce per avvicinarsi a lui, non è forse l'entusiasmo o la preghiera, l'estasi o la creazione?

Questo ritorno sul passato lo condusse pure ad una non meno triste constatazione: non essendosi dedicato intieramente all'arte, oltre che non aver compiuto l'opera sua, non gli era riuscito di risolvere i problemi che si era prefisso di risolvere con le sue ricerche scientifiche: non aveva indovinato l'enigma della Sfinge Natura. E tuttavia ben due volte questo velo gli era sembrato doversi scindere: quando dipinse la Medusa e quando abbozzò la testa del Cristo. Ma due volte quel velo si era richiuso e l'aveva lasciato nelle tenebre. Come due inquietanti meteore, si drizzavano ora alla sua presenza, al declinar della vita sotto la stretta minacciante della vecchiaia, nel quasi completo naufragio della sua opera, il mistero del Male ed il mistero del Divino. La sinistra testa troncata,

dallo sguardo fatale ed il casco di vipere, risaliva dall'abisso, mentre ridiscendeva dal cielo la testa del Cristo, illuminata da un sorriso d'infinita pietà. Nè osava interrogarle, chè esse parevano ammonire: « Deità nemiche, noi regnamo eternamente sulla natura e sull'uomo, ma non si può servire ad entrambe. Tu che osi evocarci insieme, cerca dunque di conciliarci ».

Così sembrava finire, nella disperazione del dubbio e dell'impotenza, la vita del gran mago della pittura che aveva così sinceramente cercato la profonda verità del reale e l'ineffabile bellezza dell'ideale. Ci rimane di questo doloroso momento, di questo celato pessimismo, un documento irrefutabile nel bell'autoritratto a sanguigna che si conserva nella Biblioteca del Re a Torino. Non sono che pochi e tenui segni di squisita delicatezza, ma il ritratto è di un sorprendente realismo. Mai malinconia di vegliardo fu segnata con energia così incisiva; la maschera possente esce in pieno rilievo dalla bianca capellatura che si confonde in larghe onde con la fluente barba: la fronte è solcata da rughe, profonde come il pensiero che accusano, le pupille ardenti lanciano di sotto le folte sopracciglia un penetrante sguardo sul mondo ostile, ed il labbro inferiore si protende in avanti in una lieve smorfia di sdegno. Quale tragica confessione in quell'acuto sguardo, in quella bocca triste! Quest'uomo ha tutto veduto, tutto giudicato, tutto sofferto, non attende più nulla da alcuno. E tuttavia una inesplicabile luce, che ancora erra su quella fronte oppressa, ricorda che un tempo fu tocca da un raggio divino. È la testa d'un leone vinto dalla vecchiaia, ma pur sempre di un leone.

Dal giorno ormai lontano in cui si era separato da Monna Lisa, Leonardo ne aveva relegato il ricordo in fondo alla memoria, ma essa vi agiva come una divinità

nascosta e l'ultima loro intervista e la loro commossa separazione gli avevano lasciato un dardo nel cuore. A tutte le donne ch'egli dipinse in seguito, involontariamente, diede il soave sorriso della Gioconda. Cosa strana, egli attingeva la sua migliore vita nel ricordo della donna di cui aveva rifiutato l'amore. Quando mostrò a Francesco I il miracoloso ritratto, questi esclamò: « Questa è la più bella di tutte le donne, perchè tutte le comprende, e poichè non m'è dato possedere l'originale, io voglio almeno averne il ritratto ». A quelle parole Leonardo impallidì e si sentì trafiggere il cuore da un dardo invisibile, perchè aveva una seconda volta tradita Lisa, mostrando ad un profano la sua sacra immagine; ma dovette cedere al desiderio del suo protettore. Che cosa infatti avrebbe potuto negare a colui al quale tutto doveva? E compiuto il sacrificio, il suo rimpianto divenne anche più intenso, parendogli d'essersi privato del buon genio che lo vigilava. Non aveva egli commesso uno di quei sottili delitti che sfuggono alla giustizia umana, ma che gli dei puniscono anche più severamente? Egli si era separato da quanto aveva di più caro: aveva venduto la figliola d'un amore immortale. Cominciò allora per lui un periodo terribile. La dea, di cui egli aveva ceduto l'idolo, venne fuori dal suo arcano armata di nuove armi e di nuovo potere. Richiamata dai campi elisi del ricordo, più presente, più vivente che mai, Monna Lisa lo ossessionava sotto due diverse forme. Talvolta seducente e giocosa, essa si abbandonava sulle ginocchia del vegliardo e abbracciandogli il collo gli mormorava all'orecchio: « Se tu mi avessi amata come io ti amavo, noi si sarebbe insieme raggiunto il nostro cielo, ma ormai è troppo tardi ». Tal'altra volta si ergeva dinanzi a lui come una sacerdotessa, in abito nero, che tenesse tra mano una fiaccola e fluivano dalla sua bocca le pungenti parole del loro

addio: « *Tutto il bene con l'amore, tutto il male senza di quello* ». E pronunciando queste parole, riversava la fiaccola e la spegneva comprimendola a terra.

A questo terribile ricordo, a questa minaccia dell'ombra amata trasformatasi in Nemesi, Leonardo tremava, e lo assalivano le più strane ipotesi, le più tormentose inquietudini. Che cos'era diventata la Gioconda nel castello della Maremma? Aveva essa subìto la vendetta del marito geloso? A quali estremi poteva esser stata trasportata? Viveva essa ancora od aveva posto fine alla sua triste esistenza con un eroico suicidio? Vane domande, insolubile enigma delle anime belle nel vortice dell'universo. Fra di loro s'era scavato un insondabile abisso, creato un silenzio eterno. E il freddo serpe del rimorso s'attorceva al cuore del vecchio mago, colpito dall'impotenza. Ma ancora una volta, il vecchio leone ferito volle tornar all'assalto: ancora una volta, l'artista si raccolse e tentò di vincere l'insoffribile dolore dell'uomo. Si ricordò che poco prima della loro separazione, Monna Lisa gli aveva suggerito di dipingere una Leda diversa da tutte quelle che i pittori del Rinascimento avevano dipinte: una Leda pensosa e spiritualizzata. Monna Lisa aveva detto: « La Leda ch'io vidi in sogno, invece di comprimere il bell'animale dalle piume di neve sul proprio seno, gonfio di voluttà, stava in piedi accarezzando il collo del cigno, proteso verso di lei, ed infondendogli il ritmo del suo corpo e l'armonia del suo viso a lui rivolto ». Con quanta emozione Leonardo si ricordava ora quella radiante visione presentatagli dall'amica in tempi ben più lieti che i presenti, e con quale forza essa riviveva nella sua memoria, nella notte della vecchiaia che precipitava! Già in altri tempi egli l'aveva schizzata, ma poi abbandonata, ed ora, sotto l'impulso d'un tardo rimpianto e d'un inestinguibile desiderio, volle dar vita e colore a questo splen-

dido sogno, di cui solo ora penetrava il meraviglioso significato. Riprese il pennello e si rimise all'opera con mano affievolita, ma ridiventata d'un subito impetuosa.

In questo quadro Leda è rappresentata in piedi, sulla riva di uno stagno: il suo corpo sinuoso dal candore di giglio, disegna le sue forme opulente in una nudità e voluttuosa e casta. Nel delicato ovale del volto inclinato, nei suoi grandi occhi e sulla bocca dolcissima, erra il sorriso della Gioconda. Dietro le sue spalle la palude si stende infinita, sotto un cielo iridiscente di tramonto. Si direbbe che la donna e il cigno si uniscono in matrimonio in un canto di cristallo, la cui eco fa vibrare il prisma dell'atmosfera di una ardente sinfonia. Il canto del cigno palpita in luce e la luce palpita in melodia.

Dipingendo questo quadro, Leonardo provò un sentimento nuovo: gli parve che una specie di comunione rivivesse tra lui e la donna che l'aveva un giorno affascinato. Cosa strana, quando egli l'aveva spesso sotto gli occhi e la studiava con infaticabile diligenza, non aveva mai sentito così intimamente questa comunione. Un nuovo raggio di luce lo ferì. Attraverso l'imagine di questa donna, l'Eterno Femminino, questa potenza che pervade tutto l'universo, si rivelava come al centro luminoso d'uno specchio concavo. La donna completa e cosciente si trovava ad essere come il punto d'intersezione delle forze estreme ed opposte della natura. Un tempo, con la *Medusa*, ne aveva afferrato l'espressione come forza del male: ora con la *Leda* suggeritagli dall'amica perduta ne afferrava l'espressione divina, come forza del Bene. Non era più il potere distruttore e mostruoso della donna abbandonata ai bassi istinti, ma l'effluvio ispiratore, la forza rigeneratrice del vero amore, del sacrifizio creatore. Legame universale, armonia dei contrasti. Quali raggi si dirigevano in tutti i sensi da questo centro incandescente, verso

le regioni lontane del mondo! Così Leonardo aveva ricevuto dalla Gioconda quello che la scienza da sola non gli avrebbe potuto dare mai.

Grazie a lei, che gli parlava attraverso il quadro, da una sfera ignota, egli possedeva finalmente la chiave del mistero del Bene e del Male, e della loro necessaria lotta nel mondo. Per lei e con lei si compieva in lui la grande vittoria del Bene sopra il Male. Ed il pittore poteva compiacersi di trasmettere, con la sua opera incompleta e suggestiva, la chiave di questo mistero a coloro che sapessero comprenderla e servirsene.

Quando ebbe compiuto il quadro, una grande quietudine invase l'animo dell'artista con una più serena melanconia. Non aveva egli soddisfatto al desiderio della Gioconda? Vivente o morta, essa gli aveva allora certamente perdonato.

Nel compiere quest'opera il Vinci si era detto: « Ecco il mio canto del cigno ». E tuttavia egli doveva ancora dipingere il *Precursore* che con la *Leda* ed il *Bacco* rappresenta il testamento dell'artista e del filosofo, preziosa eredità che la Francia ha l'onore di possedere e l'orgoglio di conservare al Louvre.

Il *Battista*, che affascina ed avvince tutto il mondo, ha sconcertato la critica, perchè cristiano e pagano ad un tempo. Certo egli non evoca molto il profeta, che coperto di una pelle di cammello, predicava la penitenza dalle rive del Giordano, ma merita il nome di Precursore, in quanto presagisce un nuovo Cristo, che si manifesta attraverso un uomo rigenerato.

Avremo forse definito in parte la sua natura dicendo che l'Eterno Mascolino e l'Eterno Femminino realizzano in lui la loro compenetrazione e la completa loro fusione. Spiritualmente parlando, è veramente l'Androgine, ma quanta fatica per raggiungerla! Bisognava che fossero vinti e la

Medusa ed il Drago: che fossero atterrati e la Lussuria, quest'orgoglio della carne, e l'Orgoglio, questa lussuria dello spirito: e gli uni e gli altri furono abbattuti dal giovane atleta. È perciò ch'egli ha potuto mutarsi in quest'essere vivo e leggero come il fuoco di cui sembra intessuta nell'etra la sua carne. Il suo tipo richiama il *Bacco,* ma quale differenza di posa e di espressione, quale metamorfosi d'anime! Il *Bacco* è immerso nel sole, imbevuto della piena linfa terrestre, mentre questo nuovo Dionisio esce in pieno rilievo sulle tenebre del fondo come l'apparizione di un altro mondo. Egli ne riflette la luce che accarezza i suoi fianchi ed il suo petto e che rischiara il suo volto. Questo mondo dell'Al di là, questo regno spirituale che egli vede, ma che non si può descrivere, è designato con delicato gesto dal suo bel braccio tondeggiante ed indicato con certezza dal suo dito levato in aria. La sua testa inclinata sorride di una celeste ebbrezza, e chi non riconosce in questo sorriso l'ineffabile sorriso della *Gioconda* trasfigurata?

In seguito ad una grave infreddatura ed una breve malattia, Leonardo spirava il 22 maggio 1519 nel castello di Cloux. Legava per testamento, al suo fedele discepolo Francesco Melzi, i suoi disegni ed i suoi numerosi quaderni di note filosofiche e scientifiche. Fu sepolto nella cappella d'Amboise, nè fu possibile, malgrado le molte ricerche, ritrovare la sua tomba. Anche di Monna Lisa nessuno più ne ebbe notizia. Ma i quadri, nei quali questi due esseri hanno così intensamente congiunto la loro quintessenza ed effettuata, in certo modo, la loro mistica unione, continuano a brillare sul mistero oscuro del dramma umano come fiaccole dell'anima o come soli lontani, dei quali si cerca attraverso gli spazi la luce intermittente.

Leonardo aveva compiuto un giorno, fra le altre, anche l'ascensione del Monte Rosa, di quella cima immacolata che da un trono di ghiacciai domina tutta la Lombardia. Il suo sguardo si era sperduto in quelle valli, le quali da quell'altezza non sono più che strette fessure o caldaie di nubi. Aveva abbracciato con un colpo d'occhio quell'aspro paesaggio, dove non è che roccia, nubi e cielo: aveva osservato che l'azzurro del cielo diventa sempre più intenso col procedere dell'ascensione ed il rarefarsi dell'aria. Aveva trovato là l'ebbrezza dei grandi creatori che bevono bensì l'anima solare della Verità, ma si sentono allora così lontani dagli uomini. Egli aveva realizzato il suo ideale: l'equilibrio sulle sommità, la calma negli estremi, ma a quale prezzo! Si direbbe che questa solitudine delle vette egli l'abbia portata con sè tra le folle cittadine, alle corti dei principi, tra i suoi allievi e nei rapporti con le donne. Dovunque essa stabiliva intorno a lui un'aspra parete invisibile, ma insormontabile. I suoi migliori discepoli non hanno potuto penetrare il suo intimo pensiero, e la sua fine appare come un disfacimento: una malinconica aureola corona l'opera sua.

Se Leonardo è degno di compassione, non lo è meno d'invidia, perchè quale maggior compenso può chiedere un artista a Dio se non quello di creare? Tutte le grandi esistenze sono un'apoteosi su un naufragio e potrebbero avere per impresa le eroiche parole di Shelley: « Persevera fino a quando la speranza riesca a creare dal proprio naufragare l'oggetto del suo sogno ».

CAPITOLO VI.

RAFFAELLO ED IL GENIO DELLA BELLEZZA.

> Il sentimento del Bello è il ricordo d'un paradiso che s'è pérduto o la nostalgia d'un cielo che si vuol conquistare.

Tendiamo anzitutto l'orecchio al motivo dominante che canta in quest'anima, l'idea madre, la chiave della sua opera, il ritmo della sua vita.

Quella bellezza, alla quale aspirava Leonardo e che è la forma stessa del divino, è il dominio particolare di Raffaello, che sembra per predestinazione portare il nome dell'Arcangelo della bellezza, come Michelangiolo porta quello dell'Arcangelo della forza e Leonardo, re mago della scienza, è improntato del sogno leonino dello Spirito, i cui estremi l'Umano ed il Divino, il Male ed il Bene, il Senso e l'Anima abbracciano per intero la natura. Raffaello, per compiere l'opera propria, non ha bisogno di questo formidabile viaggio, di questa terribile stretta. La bellezza divina è la sua patria celeste, di cui egli, possedendola, ne apporta il riflesso. Egli non avrà che a lasciarla schiudersi dolcemente nel suo cuore, a contatto delle favorevoli influenze che gli ha riservato la Provvidenza per compiere la sua missione terrena e lasciar cadere come fiori e frutti da una cornucopia, i suoi innumerevoli capolavori che le Grazie raccoglieranno ed una legione di Amorini distribuiranno per il mondo. Quella natura caotica e turbinante attraverso la quale Leonardo seppe trovare il Divino, Raffaello da l'alto del suo cielo

la guarda attraverso il prisma delle sue celestiali pupille. Egli ha il compito di ridonare agli uomini il senso del bello, scomparso col cadere della civiltà greca, rivestendo così del fascino della bellezza esteriore il mondo dell'Anima che il Cristianesimo aveva scoperto e infondendo un soffio di spiritualità nuova al rinascente ellenismo.

Definito così il genio di Raffaello, se ne comprende più chiaramente l'evoluzione e lo si abbraccia, per così dire, d'un solo colpo d'occhio; ma una supposizione è necessaria per meglio afferrarne il punto di partenza ed il movimento.

Immaginiamo per un istante che Raffaello, in una preesistenza sia stato un devoto discepolo di Platone pari a quel Carmido che figura nel *Convito*, di cui l'eleganza e la grazia virginale erano causa di meraviglia e di turbamento per quanti lo osservavano. Immaginiamoci ancora che in una successiva incarnazione Raffaello abbia trascorso la sua infanzia in compagnia del figlio della Vergine, a simiglianza del piccolo San Giovanni che in quasi tutte le Madonne del pittore urbinate si diverte col bambino Gesù. Deducendo da questa fantasia tutte le conseguenze che ne deriverebbero nella realtà da due così brevi ma così passionali vite, figuriamoci qual vago ma delizioso ricordo un tale passato lascierebbe nella subcoscienza d'una terza incarnazione. Con questa ipotesi noi avremo toccato i due poli, il paganesimo ed il cristianesimo, tra i quali, come tra due ideali opposti e ch'egli seppe accordare, dovranno armoniosamente oscillare e svolgersi la vita e l'opera del Sanzio. Chè, certamente, nel suo suntuoso studio, dovettero essergli più vicino e più dolcemente parlargli le ninfe, caste nella loro nudità, la pudica Vergine ed il divino fanciullo, che non i suoi discepoli, anche i più devoti, e le meravigliose donne che gli servivano da modello.

I.

L'adolescenza ed il periodo mistico di Firenze.

Il Ducato di Urbino forma un cuneo fra tre provincie dell'Italia centrale. Da quel massiccio montuoso, ad est le Marche scendono in neri declivi e tortuose anfrattuosità fino alle rive dell'Adriatico; ad ovest la Toscana si stende in verdi ondeggiamenti per gettarsi poi a picco nel Tirreno. Fra quelle e queste s'adagia l'Umbria, vasta e fertile contrada, custodita da una catena di vette accavallantisi; Santuario dell'antica Etruria, nel cuore dell'Italia preromana, dove tra il sorriso d'una agreste natura ammantata di delicata e trasparente flora, emana ancora il culto dei trapassati e degli Dei che vi sono sepolti. A sommo d'un colle s'erge nella sua snella configurazione la città di Urbino, le cui torri, chiese e palazzi, la sera si disegnano in bruno sul fondo acceso del cielo al tramonto. Raffaello nacque in questa quieta altura e crebbe sotto questo limpido cielo, trascorrendo l'infanzia e l'adolescenza all'ombra della piccola ed aristocratica città, governata dai duchi di Montefeltro. Ebbe a nutrice la madre, che lo adorava, ed il padre, poeta e pittore, vigilò sui suoi primi passi. A tredici anni entrò allievo nello studio del Perugino, il capo della scuola umbra, il quale lo accolse con piacere, ammirato della dolcezza e dell'intelligenza di quel fanciullo, gentile come un paggio, con l'abbondante capellatura spiovente sotto il nero berretto, e gli occhi bruni, la cui arcata sopraciliare sembrava dilatarsi per tutto vedere e riflettere il più possibile di luce. L'allievo entusiasmò il maestro tanto per la sua docilità quanto per la facilità sua a imitarne la maniera. Il Perugino non dubitava certo del genio che

si celava sotto questa sorridente passività e che il giovinetto avrebbe in pochi anni percorso molta più strada di lui durante la sua lunga carriera. Il genio di Raffaello non doveva manifestarsi come quello di Leonardo per una illimitata curiosità, o come quello di Michelangiolo per la lotta ed il dolore nell'affermazione di una indomabile individualità, ma per il fervore del sentimento ed il solo amore del Bello. Egli era tra quelli che si sviluppano per simpatia e creano imitando. L'anima tenera ed innamorata del Sanzio si manifesta già in uno dei suoi primi quadri: *Il sogno del cavaliere*, nella Galleria Nazionale di Londra. Un giovane cavaliere, chiuso nella sua armatura, dorme in un prato all'ombra di folti alberi; alla sua sinistra una donna che rappresenta la Voluttà gli offre una rosa bianca, mentre alla sua destra un'altra donna, la Virtù, gli presenta un libro ed una spada. La Voluttà ha un aspetto innocente quanto la Virtù e questa è amabile quanto la tentatrice. Le pose e le stoffe richiamano ancora la rigidezza del Perugino, ma la molle grazia del dormiente e l'espressione del volto accusano una mano più leggera e più sensibile alle carezze della vita.

A Firenze, il genio di Raffaello comincia a sbocciare come una bella rosa, in un giardino ricco di ombre profonde, di soffi profumati, di scintillanti vasche e di melodiosi cigni. Egli si trovò là nel cuore di una delle più raffinate civiltà del mondo intero e che stava per toccare al suo apogeo. Si può dire, confrontando il potere suggestivo delle grandi capitali d'Italia: « A Napoli si *vive*, a Venezia si *sogna*, a Roma si *pensa*, a Firenze si *crea* ». Nell'Atene toscana, paesaggio, architettura, statue e quadri, sembrano lì raccolti unicamente per la bellezza e l'incanto di sirene in una degna cornice. Come non foggiarvisi con le proprie intime facoltà? Involontariamente il giovane Raffaello guardandosi intorno, con la sua anima

amante e aperta assorbì l'anima di questa città. S'innamorò di Santa Maria del Fiore costrutta dal Brunelleschi e del campanile di Giotto che le sta a fianco come il pistillo di un grande giglio; ammirò i marmi antichi alternantisi coi cespugli di bosso e coi cipressi nel giardino Boboli, nella chiesa del Carmine osservando gli affreschi di Masaccio imparò come si dipingeva dal vero ed i suoi occhi s'impregnarono della grazia delicata delle statue di Donatello; il cartone della *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo, che allora era esposto a Palazzo Vecchio, gli rivelò la pittura drammatica che rivaleggia con la foga dei combattimenti. Quando le fioraie del mercato, scambiandolo per un paggio del duca di Moltefeltro, gli gettavano viole, ireos e rose, egli non osava rispondere che arrossendo. Allora, preso dai primi turbamenti della passione, si rifugiava presso l'amico suo Fra Bartolomeo, nel chiostro di San Marco, e inginocchiato dinanzi all'affresco della Crocifissione, recitava una fervida preghiera. Ma sotto il torrente delle sommergenti emozioni che provocavano in lui i sensi, l'arte e la religione, il mondo ch'egli portava in sè fin dalla prima infanzia, cominciò a fiorire in meravigliose figurazioni dinanzi al suo sogno ed alla sua immaginazione.

Sono di quel tempo le adorabili Vergini che da quattro secoli meravigliano il mondo. Oh, quelle Vergini ortolane, quelle fidanzate dell'Amore eterno, quelle figlie immacolate dei Vangeli e della leggenda che nessun pittore, malgrado le innumerevoli imitazioni, è riuscito ad eguagliare! Si è perchè il miracolo dell'innocenza e della fede non si imita. Da secoli la leggenda della Madonna viveva nel cuore e nell'immaginazione del popolo italiano: dominava da l'alto degli altari, come palpitava nel cuore delle madri: cullava carezzevole il fanciullo, come consolava pietosa il vecchio. I Primitivi l'avevano

dipinta le mille volte con religiosa pietà, ma in modo ingenuo; spetta al Sanzio farla rifulgere in tutta la grazia e lo splendore della sua divina bellezza. Ed egli vi riuscì per la sua forza d'artista, ma anche per il fascino di un divino ricordo. Ad otto anni aveva perduta la madre, ma tra le seduzioni mondane di Firenze riviveva nel ricordo quegli anni d'infanzia ch'egli aveva passati trastullandosi ai piedi della genitrice, sulla soglia di un monastero all'ombra di qualche annoso elce dell'Umbria, e lì riviveva col fascino d'un più lontano e sano ricordo, come se un tempo si fosse trastullato con il divino Infante ai piedi di Maria. È questa nostalgia sovrana che fece di lui il pittore per eccellenza dell'infanzia di Gesù e di quei santi idilî in tre.

I San Giovannino ed i Gesù Bambino non sono più come presso i primitivi idoli religiosi, impacciati nella loro santità; sono dei veri e proprî fanciulli con tutte le grazie della loro età. Tuttavia s'indovina in essi qualcosa di misterioso e di superiore. In quei piccoli drammi infantili, in quegli intimi dialoghi vi è come una gradazione della coscienza del divino nell'animo dei due fanciulli. La madre se ne sta silenziosa ed assorta, ma i due bambini si direbbe che parlino. Vedete, ad esempio, la *Sacra Famiglia*. Il Bambino presenta al suo compagno con vivacità di movimento un nastro sul quale sta scritto il nome del Signore, *Dominus*. San Giovannino sembra rispondere: « Io non comprendo, ma farò tutto quanto tu vorrai ». Nella deliziosa *Madonna del Cardellino* Gesù accetta da San Giovanni il piccolo animale solo per accarezzarlo e rendergli la libertà. La mamma con le ciglia abbassate lascia fare, approva ed ammira in silenzio. Essa non comanda, osserva ed impara. Nella *Madonna del passeggio* San Giovanni chiede ansioso a Gesù: « Chi sei tu dunque che non sei di questo mondo? ».

Gesù guarda pensieroso l'amico suo e non risponde. La madre che, stando in piedi, regge il fanciullo fatto già grandicello, sembra pensare: « Quanto è saggio a non rispondere: e come vede più lontano di quanto noi non dobbiamo e non possiamo vedere ». Ma è nella *Madonna del velo* che l'anima di Maria si mostra in tutta la sua pienezza. Inginocchiata dinanzi al figlio addormentato, solleva con ineffabile grazia il velo che protegge il sonno del bambino. Quando egli è sveglio, non osa manifestargli tutto il suo amore; ma ora che dorme e non la vede, essa s'abbandona al suo sogno e si perde nell'ebbrezza della divina sua maternità.

La quintessenza del genio di Raffaello sta in questo idilio della Madonna e dei due divini fanciulli. Essa ci fa assistere alla iniziazione spirituale del pittore attraverso alla sua opera e nei quadri stessi si rilevano i meravigliosi effetti. Osservate l'erba rugiadosa, i fiori sgargianti, le montagne cilestrine e le ruine che l'edera abbraccia; tutto è vivificato e come santificato dal respiro della Vergine. Per essa tutto riprende la propria giovinezza; i fanciulli si trasformano in angeli, gli uomini attempati in gagliardi giovani ed i vecchi ritrovano una certa grazia adolescente. Ed anche gli animali, fatti più miti e più intelligenti, partecipano a questa universale palingenesi. È la verginità primordiale dell'Anima, riconquistata dopo la sua discesa nella materia, e che d'ora innanzi si estende a tutta la natura per purificarla e trasfigurarla.

II.

Il colpo di folgore di Roma.
Fusione del mondo greco-latino e del Cristianesimo.

Nel 1508 Giulio II, per consiglio e raccomandazione di Bramante, chiama a Roma Raffaello, allora venticinquenne, e gli affida una parte dei grandiosi lavori ch'egli faceva eseguire in Vaticano. Per quanto Raffaello fosse già padrone della sua arte, aveva però bisogno del sole di Roma per entrare in pieno possesso del suo genio.

Quale rivelazione dovette essere per lui la Città Eterna! Firenze, dandogli il senso della libertà, l'aveva emancipato, aveva fatto sbocciare le grazie del suo essere e crescere le ali della sua anima. Roma con l'immensità dei suoi orizzonti, con le sue ricchezze artistiche gli aveva infuso un nuovo senso della grandezza umana, della maestà divina. Prodigiosa rivelazione. D'un solo tratto, trenta secoli di storia si schierarono dinanzi i suoi occhi; e l'antichità classica fiorì, brillante di giovinezza, da tutte quelle ruine sotto gli occhi abbacinati del giovane artista. Già a Siena, dinanzi al gruppo delle *tre grazie* abbracciate, che allora si trovava nella sacristia del Duomo, Raffaello aveva avuto la visione di una bellezza diversa da quella cristiana, della bellezza greca, che è la nudità casta ed il melodioso ritmo del corpo umano. Ma a Roma, tutto l'Olimpo si sottraeva ai templi sotterranei, alle schermiglie delle ville e delle pubbliche fontane, mentre, simile ad un trionfale corteo che portasse armature e trofei, la storia romana usciva dal Pantheon e dal Colosseo per risalire il Campidoglio. Il colpo di folgore, che a Roma hanno subìto tanti artisti, tanti poeti e innumerevoli pellegrini, fu per Raffaello l'iniziazione

improvvisa al mondo greco-romano. Egli si sentì irrompere ne l'animo, come lo spumeggiar del vino, l'ebbrezza della beltà antica. Quale sviluppo, ma nello stesso tempo quale vertigine nel cervello del mistico figlio dell'Umbria! Dall'unione arrischiata di questi due mondi che si sommergevano reciprocamente e che avevano un potente contraccolpo nel suo cuore, altri sarebbe stato profondamente turbato; non così Raffaello. Egli portava in sè una magica virtù, una amabile ingenuità, per cui le più violente contraddizioni, le più profonde commozioni si risolvevano sempre in dolci e sublimi armonie. È così che per l'onnipossente fascino di Roma col concorso di due papi semipagani, dallo spirito veramente universale, si compenetravano nell'anima di Raffaello tutto lo splendore dell'arte antica e tutta l'austerità della tradizione cristiana.

E consiglieri di prim'ordine, e protettori intelligenti, capaci di facilitargli l'impresa e aiutarlo nelle sue nuove concezioni, egli trovò alle corti di Giulio II e di Leone X. Mai corte pontificia o reale riunì, come quella di quei due papi, una così eletta accolta di artisti, di poeti, di filosofi e di amatori. Il sogno di Giulio II fu di riunire con la spada l'Italia sotto la tiara. Questo progetto fallì completamente, ma in compenso egli riuscì, iniziando la ricostruzione di San Pietro su un piano gigantesco ed armonico, e trasformando il Vaticano in un pantheon pittoresco del Rinascimento, a fare di Roma la capitale artistica del mondo intero. Giulio II della Rovere era una specie di Geova dell'arte che teneva da una mano le folgori della scomunica, dall'altra l'oro da distribuire a profusione agli artisti capaci di procurargli delle opere veramente belle. Per onorare degnamente Cristo e celebrare il papato, egli avrebbe voluto popolare il Vaticano, San Pietro e Roma con una moltitudine di statue più belle

di quelle dell'antica Grecia. Per abbozzare questo sogno grandioso egli aveva trovato Michelangiolo, che gli rassomigliava per il suo carattere combattivo ed il suo genio gigantesco, ma seppe intuire subito tutto il partito che avrebbe potuto trarre dal genio di Raffaello, a cui, su consiglio di Bramante, affidò la decorazione delle stanze in Vaticano. La dolcezza, la modestia e la cortesia del Sanzio gli guadagnarono tutti i cuori e seppero anche attutire l'ombrosa gelosia del suo grande rivale, il Buonarroti. Mentre questi, solitario, diffidente, scontroso, arrampicato sui suoi ponti, si stroncava le reni a dipingere la volta della Sistina, chiuso nel suo romitaggio, come un profeta ebreo nella sua caverna, il giovane e sorridente Raffaello, nel suo suntuoso studio, arredato di magnifici arazzi, di armature, popolato di statue e di calchi, riceveva il fior fiore della società romana. Là una mezza dozzina d'allievi seguivano, ammirando, il maestro che sembrava più giovine di loro. Là i suoi grandi amici, i cardinali Bembo e Bibbiena, gli portavano dei piani di Roma antica, delle medaglie e dei disegni di musaici. L'epicureo scettico e spirituale, l'Ariosto, gli raccontava le avventure galanti delle grandi dame di Ferrara e gli recitava l'episodio amoroso di Angelica e Medoro, il gioiello del suo poema. Il dolce e malinconico Baldassarre Castiglione, l'autore del *Cortigiano*, il prototipo del gentiluomo d'allora, gli spiegava invece la bellezza dell'amore platonico, di cui però egli stesso sopportò, nel silenzio, il martirio, per il suo sfortunato amore per Isabella d'Este. E la sera, quando lo studio tornava silenzioso e solitario, alla luce di una lampada antica sospesa alla volta della sua loggia, dinanzi alla quale si svolgeva il panorama dei sette colli addormentisi, il pittore, rimasto solo, leggeva Tito Livio o Platone, Virgilio o la Bibbia. E quella Roma, avvolta nelle tenebre, ma

misteriosamente illuminata a chiazze, dalla luce lunare, sembrava tramutarsi nella Roma imperiale. Non era allora forse davvero la Città Eterna?

Tuttavia, a quest'epoca, Raffaello passava la maggior parte delle sue giornate al Vaticano, nella stanza della *Segnatura* dove dipinse la *Disputa del Sacramento*, la *Scuola d'Atene* ed il *Parnaso*. Poche parole soltanto sulla intima genesi, la concatenazione ed il significato di queste tre meraviglie così conosciute e così popolari nel mondo intero, glorie del rinascimento e splendide manifestazioni dell'anima italiana nella sua più alta sintesi.

La serie degli affreschi che ornano le stanze del Vaticano e la loggia superiore che dà sul cortile di San Damaso rappresenta la storia del Cristianesimo, dalle sue origini risalendo fino alla filosofia ed alla poesia greca. Qualcuno degli episodi di questa serie, quelli concernenti fatti importanti relativi alla storia del papato, dovettero essere suggeriti a Raffaello da Leone X e dai suoi cardinali che gli furono intimi amici, ma l'insieme della concezione, la scelta dei soggetti, la distribuzione e l'ispirazione che li anima sono opera del pittore. Si sa che le *Stanze*, dove sono rappresentati i grandi soggetti dell'antichità e del cattolicismo, sono di mano di Raffaello, mentre le *Logge*, dove è figurata la storia dell'antico e del nuovo Testamento, furono eseguite dagli allievi su disegni del maestro, del quale trionfano, da un capo all'altro di queste magnifiche gallerie, il tono classico, l'inesausta ricchezza d'immaginazione e l'inimitabile armonia nella composizione. Si segue nell'insieme il suo pensiero luminoso, naturalmente sintetico. Esso sorvola tranquillo sui cieli, come il suo Geova che segna col dito la configurazione dei continenti sul globo: s'inizia col mistero cristiano dell'Eucarestia — la *Disputa del Sacramento* — per discendere dal cielo cristiano verso la filosofia greca —

la *Scuola d'Atene* — e di là risalire fino alle Muse ispiratrici della Poesia — il *Parnaso* —. Questo pensiero, ringiovanito e ravvivato dalla bellezza ellenica come ad una fonte cristallina, riprende il corso dei tempi con la storia biblica fino alla vittoria definitiva del Cristianesimo sul paganesimo, per la grande battaglia di Costantino. Fermiamoci un istante dinanzi ai primi tre di questi grandi affreschi per dare poi un rapido sguardo agli altri.

Nella stanza della *Segnatura*, Raffaello, con nobile pensiero, volle glorificare le tre maggiori potenze educatrici dell'umanità: la Religione, la Scienza, la Poesia. L'ampiezza di questo concetto fa di lui, a giusto titolo, il figlio prediletto, il più autentico apostolo del Rinascimento. Perchè il suo genio intuitivo e assimilatore abbraccia con lo stesso amore questi tre dominii. Ma la prima di queste religioni era a lui più famigliare, per la sua religiosa educazione nella mistica Umbria e per l'inizio luminoso della sua carriera nella pittura sacra. E con la Religione, che egli glorificò nella *Disputa del Sacramento*, diede principio alla sua opera. In questo affresco non è rappresentato un fatto particolare. Noi ci troviamo qui, non nel dominio della storia propriamente detta, ma in una regione intermedia, tra il cielo e la terra, tra l'eternità ed il tempo: regione astrale, dove i grandi avvenimenti del passato si riflettono come in uno specchio e si riassumono in immagini simboliche, mentre vi si preparano e vi si dispongono gli avvenimenti del futuro. Poichè è nella contemplazione di questi simboli viventi, foggiati dallo Spirito puro, che le anime superiori s'impregnano della loro missione, prima di incarnarsi sulla terra.

L'idea della creazione del mondo per il sacrificio, si trova già nella religione brahmanica dove Brahma crea il mondo emanando gli dei dalla sua essenza e frazionandosi in tutti gli esseri. L'incarnazione del figlio di Dio

sulla terra nella persona del Cristo e la salvezza dell'umanità determinata dal sacrifizio del Golgota è il centro ed il punto incandescente del cristianesimo. Questo mistero rinnovato nel simbolo dell'Eucaristia è il centro del culto cattolico. Per questo mistero l'amor divino continua a raggiare sul mondo. Ecco quello che ha voluto rappresentare Raffaello. Attirano lo sguardo, come fulcro della composizione, gli apostoli Pietro e Paolo che stanno presso il ciborio su cui posa l'ostensorio, al centro dell'affresco. Attorno ad essi si raccoglie in semicerchio una numerosa assemblea di una quarantina di personaggi, padri della Chiesa, martiri, dottori, santi, eremiti o semplici fedeli. A mano a mano che s'allontanano dal centro, la discussione sulla formula del fenomeno cui sono testimoni si fa tra di loro più animata. Non sono d'accordo sulla sua natura e sulla sua essenza, discutono, si contradicono. Ma tutti, anche quelli che lo contestano, partecipano al miracolo che in certo modo si compie in loro e comunicano nello stesso simbolo. Qui il genio del pittore emerge meno per la potenza dell'espressione che per la varietà degli atteggiamenti, per l'arte degli aggruppamenti e la sapiente distribuzione dell'insieme. Vi si trova là tutte le gradazioni della fede, dalla rassegnazione e la calma convinzione fino all'estasi ardente e la sete del sacrifizio. Nella sua larghezza, Raffaello non ha esitato a porre tra i nobili credenti il monaco scomunicato Savonarola. A destra ed a sinistra, nel primo piano, nel punto più discosto dall'ostensorio raggiante, si vedono dimenarsi in singolari contorsioni, in scorci sorprendenti, gli scettici ed i denigratori, tra i quali si scorge la figura maliziosa di Bramante. Questo non toglie che su tutte quelle fronti inquiete, su quelle braccia agitantisi in atto di minaccia o raccolte in atto di preghiera, passi una vaga ondata di armonia. La parte superiore e

celeste della composizione, rappresentante il Cristo tra la Vergine e il Precursore ed un gruppo d'Angeli, è meno riuscita, ma forma con la sottostante un maestoso insieme.

Con la *Scuola d'Atene* noi scendiamo in terra senza però scostarci dal mondo ideale. Tutta la filosofia greca, madre della scienza moderna, è là evocata nei suoi principali rappresentanti, distribuiti per gradi, secondo la loro missione ed il loro valore. Sotto quel grandioso portico dalle ampie volte, dalle profonde arcate, si respira liberamente. Ammirevole è l'intuizione metafisica del pittore umanista che ha collocato al centro della composizione e sopra tutti gli altri filosofi il capo dell'Accademia e quello del Liceo. Platone, maestoso vegliardo, indica con la mano alzata il cielo, mentre il giovine Aristotile, con atto energico, addita la terra. Ciascuno dice: « È là la verità ». Ed entrambi hanno ragione. Su quel punto discuteranno i loro successori fino alla fine del mondo. E sempre vi saranno dei cinici pigri per deridere lo sforzo umano, come quel Diogene che siede sulla scalinata che conduce al tempio della saggezza, volgendo insolentemente le spalle ai due maestri del pensiero. Attorno ad essi si raccolgono, seduti od in piedi, lungo le balaustrate del nobile edificio, Eraclito e Pitagora, Archimede e Socrate con le scuole Ellenica e Jonica. Tutti pensano e parlano, discutono e dimostrano, ma con discrezione e con calma. Questi studiosi, nel tempio sovrumano dove si incontrano, hanno compreso che la verità è più vasta del loro sistema e ciascuno cerca di ampliare il proprio per la comprensione di quello degli altri. È nei loro atteggiamenti una musica sapiente come nel loro linguaggio. Si direbbe che Raffaello si sia inspirato, dipingendo i saggi dell'antichità, ai versi di Dante:

> Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
> di grande autorità ne' lor sembianti;
> parlavan rado, con voci soavi.

Questa magnifica ed armonica assemblea incarna la bellezza trascendentale nella precisione storica. Questo quadro vivente del pensiero ellenico rappresenta l'apogeo della pittura idealista del Rinascimento.

Ancora un colpo d'ala verso i tempi andati e noi ci troviamo alla fontana di Castalia, sul monte delle Muse, senza che ci occorra uscire dalla stanza della *Segnatura*. Basta rivolgerci al dipinto che, sormontandola, inquadra la finestra e che ci appare come una vetta verdeggiante trapassata da una galleria di luce. Eccoci a sommo del Parnaso. Oh non è qui la selvaggia roccia bidentata che domina la cupa gola di Delfo, dove vaticinava la Pitonessa e regnava l'Apollo delfico, e neppure il nevoso Elicona, sui fianchi verdeggianti del quale il pastore Esiodo vide in sogno discendere le figlie di Mnemosine e di Zeus che gli sussurravano all'orecchio la storia della terra e degli Dei. Qui è un Parnaso più gaio e più famigliare, un Parnaso italiano e tuttavia ellenico ancora per la sua gioconda grazia e per la sua serena bellezza. Sotto un frondoso lauro, Apollo non suona più la lira ma il violino, per insegnare alle sue messaggere le armonie nuove d'un mondo che sta per nascere. E le muse, quali abbracciate a coppie presso il dio e quali discoste o mezzo nascoste dalle frasche, ascoltano pensose e sorridenti, e tutte conformano atti ed espressioni alla squisita melodia ch'esse seguono. Esse vibrano al tocco d'Apollo quanto il violino che egli tiene appoggiato alla spalla, esse sono trasformate nella sua lira. A l'ombra dei lauri si scorgono le figure di Omero e di Virgilio, di Stazio e di Dante che si disegnano sul cielo. In primo innanzi è assisa Calliope, al superbo profilo, allo sguardo di fuoco, il cui braccio teso sostiene una tavola di bronzo che poggia sulle ginocchia, l'altra mano tiene lo stilo. Essa non scrive; la vivacità del movimento ha fatto cadere da un lato il

peplo che lascia scoperto un giovane seno, fresco come una rosa. Essa guarda lontano ed il suo occhio scintillante sembra scorgere uno spettacolo che la rapisce e l'entusiasma. Par di sentirla gridare: « Che m'importa delle azioni volgari! Che m'importa delle vane folle? La sola cosa bella, la sola che mi preme e che giustifica la vita è l'eroe ed io ne scorgo uno ». C'è chi pretende che la testa di questa musa della storia sia stata inspirata a Raffaello dalla giovane Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, cantata più tardi dal vecchio Michelangiolo, la quale durante tutta la sua vita non amò che il marito suo, il brillante e volubile signore d'Avalos; comunque, questo Parnaso di Raffaello rappresenta a meraviglia il Parnaso italiano del Rinascimento.

L'affresco che sovrasta la finestra della stanza in seguito: *San Pietro liberato dal carcere*, dimostra quanto valesse Raffaello nell'illustrazione della leggenda cristiana, nella quale il misticismo spirituale si accomuna col sentimento drammatico nella sorprendente realtà. L'episodio è dedotto dagli *Atti degli Apostoli*. La strana scena si svolge dietro l'inferriata d'un carcere. Seduto contro il muro, Pietro dorme d'un sonno profondo; l'Angelo del Signore lo scuote, ed egli, la testa inclinata in avanti, tentenna come in un sonno catalettico. Ma al gesto delicato dell'Angelo che sembra raccogliere l'anima del dormiente, come un fiore nella notte, Pietro si alza lentamente per seguire come in sogno la sua celeste guida. Si prova alla presenza di questa scena luminosa, che si stacca sulle tenebre dell'antro e che si delinea dietro la sinistra inferriata della prigione, una sensazione soprannaturale, ci si sente come sfiorati da una luce spirituale. Questa la scena centrale che completano altri due episodi formanti con essa un trittico. A sinistra, ritta sulla scala esterna della prigione, una guardia tiene in mano una torcia che

illumina coi suoi rossastri bagliori i compagni addormentati e si riflette sulla faccia della sentinella. Luce torbida e fumosa questa, che non ha nulla a che vedere con la luce bianchissima che rischiara l'interno della prigione: la luce terrestre riesce impotente dinanzi alla luce divina. L'Angelo è entrato senza che le guardie se ne siano accorte. Lo spirito è passato sottile ed invisibile senza che le corazze, le inferriate ed i muri abbiano potuto opporgli resistenza. Dall'altra parte si vede l'Apostolo risvegliato, condotto per mano dall'angelo, uscire placido dalla porta ferrata al chiaror delle stelle. Con l'ingegnoso digradare e la sapiente distribuzione del chiaroscuro, il pittore ha saputo rendere sensibile la presenza di un mondo spirituale, che invisibile ed impalpabile, ma irresistibile e potente, penetra attraverso la grossa materia.

Nelle loggie che chiudono ii cortile di San Damaso, si svolge la storia del popolo ebreo. Questi affreschi sono degli allievi di Raffaello, ma tutti dipinti su disegni del maestro. In tutti si riconosce la sua maniera, la sua arte perfetta della composizione, la sua inesauribile e ricca inventiva, la sua grazia eccezionale negli abbigliamenti, nelle acconciature dei capelli e nei drappeggi. Si osservi, ad esempio, la gravità dell'Arcangelo che scaccia Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, spingendo leggermente con la sinistra la spalla del padre del genere umano. Malgrado la spada che fiammeggia nella sua destra, il ministro di Geova non è incollerito, ed ha compassione della coppia piangente che ha mangiato il frutto dell'albero della scienza del bene e del male ed alla quale sovrastano così foschi destini. Si ricordi ancora la visita dei tre angeli ad Abramo, Giuseppe che spiega il sogno a Faraone ed il gruppo delle giovani ancelle, chinate come steli di loto sul Nilo, mentre la principessa egiziana raccoglie il fanciullo Mosè, che nella sua culla galleggia

sulle acque. È la perfezione dello stile narrativo in pittura. Queste classiche e suggestive immagini, riprodotte all'infinito, hanno sedotto la cristianità e dotata la sua religione di un nuovo potere.

Raffaello perviene, con la decorazione del Vaticano, all'apogeo del suo genio, ad un reame estetico cui nessun artista prima di lui era giunto. Poteva egli ancora andar oltre? Non doveva egli morire nel fiore degli anni per non ridiscendere da una tale altezza? Sì, secondo l'antico proverbio, egli doveva morir giovane come tutti quelli che sono amati dagli Dei. Egli non doveva conoscere, come Michelangiolo, le miserie della vecchiaia e vedere il suo orizzonte offuscarsi sotto i flagelli che si scatenavano sull'Italia disgregata ed asservita. Tuttavia, non senza risentire della lotta tra le due potenze che occupavano i due poli della sua natura mirabilmente equilibrata, egli doveva, prima di morire, elevarsi ancora ad uno stadio superiore della sua iniziazione.

III.

Tra i due poli.
La Galatea - La Madonna Sistina - La Trasfigurazione.

Il trionfo dell'ellenismo nell'arte italiana fu completo colla elezione a pontefice di Leone X, nel 1513. Il nuovo papa divenne il più intelligente mecenate delle arti e la sua calda e luminosa atmosfera esercitò sul pittore di Urbino, giunto, sebbene giovane ancora, ad una esuberante maturità, la più benefica influenza. Egli ebbe la fortuna e la gloria di far sbocciare completamente questo leggiadro fiore dalle più ricche sfumature e dal profumo penetrante.

Giovanni de' Medici, che prese il nome di Leone X come pontefice, era figlio di Lorenzo il Magnifico ed avrebbe meritato ancor lui questo glorioso soprannome, perchè aveva al più alto grado il sentimento della magnificenza dell'arte. Egli fece a Roma, in proporzioni naturalmente più vaste, tutto quello che il padre suo aveva fatto a Firenze, avendo sviluppato il senso dell'eleganza e della grazia, non meno di quello della nobiltà e della fierezza. Per la sua vasta cultura e per il raffinato suo gusto, Leone X fu l'amatore d'arte più delicato del secolo XVI. Egli si divertiva a rivoltar tra le dita una bella medaglia, a carezzare una bella statua di marmo, a dilettar l'occhio coi ricchi colori d'un quadro d'autore celebre. E la sua generosità verso gli artisti di qualunque genere e di qualunque scuola non conosceva limiti. Ogni mattina si faceva portare un vassoio di velluto cremisi colmo di monete d'oro, per i suoi piccoli regali, ed ogni sera il vassoio era vuoto. Egli protesse Michelangiolo, Bramante, Benvenuto Cellini e cento altri, ma il modesto, seducente, infaticabile Raffaello, che una legione di discepoli acclamava principe della pittura, divenne il suo favorito.

La festa per la presa di possesso del trono di Leone X fu di uno splendore inaudito, tanto che riuscì a meravigliare Roma stessa, avvezza ad assistere a feste fantastiche, e rimase leggendaria negli annali della storia. Le cronache del tempo ce ne raccontano i particolari, che ci danno la nota dominante del regno di questo papa. Mentre i cardinali celebravano in gran pompa in San Pietro, il popolo si abbandonava per le vie della città ai lazzi d'una festa completamente pagana. Le case erano tutte addobbate con drappeggi, dovunque eran sorte delle cappelle, degli archi di trionfo decorati di fronde verdeggianti, delle nicchie che ospitavano statue antiche.

Una folla clamorosa si raccoglieva intorno a questi piccoli templi dove Venere, Ganimede, Bacco, Mercurio, Ercole, frammisti a Cristo, la Vergine ed i Santi, sembravano aver ritrovato i loro devoti. Delle fontane pubbliche versavano in abbondanza ai passanti l'esilarante e dorato vino d'Orvieto che il popolo beveva a grandi coppe, mentre all'intorno le Trasteverine dal busto fiammeggiante danzavano coi pecorari dell'Agro, come se le Baccanti ed i Fauni fossero accorsi dalle montagne della Sabina a salutare i loro Dei redivivi. E le danze, i cortei ed i cantici durarono parecchie settimane. Nè vi mancò il lato comico, chè il poeta estemporaneo Barbarello, messo a cavallo d'un elefante, fu incoronato in Campidoglio e Raffaello ebbe l'incarico di dipingerlo su quella cavalcatura.

Non fa quindi meraviglia che il genio impressionabile del Sanzio, fra le vampate cattivanti di questo paganesimo risvegliatosi da un sonno secolare, si sia come precipitato nella voluttà antica. Un'ondata di rosseggiante e amabile sensualità si dispiega negli affreschi ch'egli dipinse nella Farnesina, per il ricco banchiere senese Agostino Chigi. Questa illustrazione della Storia di Psiche, pur non rendendo il senso profondo del più spirituale mito dell'antichità, ne esprime tutta la ingenua grazia. Una sinfonia rosata ci anima quando s'entra in quella grande sala e si alza lo sguardo alla sua volta, perchè rosea è questa Psiche curvata con la lampada in mano sopra il suo misterioso amante: roseo Cupido che si sottrae e rosei gli dei che dall'Olimpo contemplano questo patetico idilio. Questi dipinti hanno il carattere antico in quanto la plastica ha più importanza che l'espressione. Quei corpi un po' forti, nella loro allettevole opulenza, non hanno nulla di diafano, la loro carne è lussureggiante ed un sangue d'ambrosia scorre

nelle loro vene. Un profumo penetrante d'ambra, di muschio e di rose avvince, come schiuma di nèttare, lo spettatore che contempla l'Amore e Psiche mollemente portati dal cielo alla terra e da questa risalenti al cielo. Ma niente di eccessivo, di violento o di volgare in queste regioni eteree dove ci avvolge un soffio di arcadica innocenza, come una tiepida brezza che aliti sulla giovinezza del mondo.

Più perfetto di concezione e di stile ed anche più ardente è il *Trionfo di Galatea*(1). In questo affresco Galatea trionfa veramente e potrebbe essere una Venere, tanto è fremente di vita. Essa scivola leggermente sulle onde cerule nella conchiglia madreperlacea, e mentre tiene con un gesto di squisita eleganza le redini dei delfini, con un meraviglioso scorcio il suo corpo si volge verso il cielo. Sembra quasi sfidare gli Dei di colmare il suo cuore ed estinguere la sua sete d'Amore. E frattanto queste divinità inondano il mare e la terra dei loro effluvi primaverili. Nuvole leggere fluttuano nell'azzurro ed una folata di vento sfiora l'oceano, solleva i vestiti della Ninfa, ne sconvolge i capelli e ne denuda il corpo flessuoso che in faccia al cielo si offre al bacio dell'aria. La ninfa che siede a bordo della conchiglia ai piedi di Galatea ha l'espressione di una gioviale e spirituale canzonatura. Sembra dire al tritone che l'abbraccia alla vita: « Inutilmente tu tenti di trattenermi, io ti sfuggirò dalle mani come un'anguilla ». E l'amo-

---

(1) Questa Galatea fu suggerita a Raffaello da un poema del Poliziano, il fondatore dell'accademia platonica a Firenze. Poliziano, dopo aver descritto Polifemo che cerca di sedurre la Ninfa crudele, ci mostra Galatea su un carro tirato da due graziosi delfini di cui essa tiene le redini. Attorno al carro scherzano festosamente Tritoni e Nereidi, e la Ninfa, con le sorelle sue, ride dei canti grossolani del Ciclope. Il cardinal Bembo, grande amico di Raffaello, facendogli leggere il poema di Poliziano, gli suggerì questo soggetto, ch'egli traducendolo in pittura ha singolarmente ampliato ed idealizzato.

rino, che sul primo innanzi si sostiene sui flutti aggrappandosi alle pinne del delfino, trascina le tre figure e la conca di madreperla e grida: « Seguitemi tutti, obbedite tutti alla legge dell'amore ».

Non ci troviamo qui nella regione intermedia, tra cielo e terra, dove Psiche agiva in una pace arcadica; qui il torrente del desiderio ha penetrato il suolo, e satura insieme con l'onda i suoi abitanti. Gli esseri viventi vogliono godere e procreare, l'uomo desidererà e soffrirà. Gli amorini che svolazzano per l'aria hanno teso l'arco e le loro freccie già cominciano a ferire.

Il tuffo di Raffaello nel gorgo inebriante e fatale della voluttà non si verificò soltanto nel dominio dell'arte, s'era già compiuto nella vita poco tempo prima ch'egli dipingesse la Galatea. Si può pur essere un'anima angelica, ma quando ci s'incarna sulla terra si subisce la fatalità dei sensi. Già a Firenze, benchè allora la voluttà non avesse che sfiorata la sua anima, il mistico adolescente venutovi dall'Umbria s'era commosso alla vista delle belle donne che sorridevano al sognante pittore. A Roma si dice che una gran dama abbia fatto nella sua casa e nella sua vita una fuggitiva apparizione. Sono forse indirizzati a lei i sonetti scritti sul verso di fogli di schizzi che si conservano nel British Museum di Londra.

Ma il dio fanciullo che irride i giuramenti doveva colpirlo con una freccia più acuta.

Quando si confronti il ritratto di Raffaello che è a Roma nella Galleria Sciarra con quello del pittore adolescente di Firenze, nel quale egli ha l'aspetto di un timido paggio, si comprende il cambiamento che s'è operato in lui in questo decennio. Il suo collo esile d'un tempo s'è allargato alla base e fatto carnoso come quelle belle nuche di donna che sembrano modellate sul collo d'un'anfora e sostengono una amabile testa. La soavità

delle linee attenua la fermezza dell'espressione su questi bei lineamenti, lo sguardo sfavillante accusa una volontà sicura di se stessa, e poche donne avrebbero retto a quello sguardo s'egli si fosse prefisso di sedurle. Ma per contro fu sedotto egli stesso ed abbattuto all'improvviso, prima ancora che potesse pensare a difendersi. Un giorno, una ragazza del popolo, una transteverina di rinomata bellezza, venne ad offrirsi a Raffaello come modella. Non appena egli vide quel corpo di una mirabile perfezione, nel suo sangue scoppiò un incendio a lui ancora sconosciuto; la Fornarina diventò la sua amante ed il pittore non ebbe più, dopo d'allora, altre modelle. Vasari racconta che solo acconsentendo che la Fornarina venisse a stabilirsi col pittore nel suo palazzo, Agostino Chigi potè ottenere che Raffaello ultimasse l'affresco della Galatea, per il quale essa posava. Volontariamente idealizzata noi la ritroviamo nella donna inginocchiata nel primo innanzi della trasfigurazione; ma dove ci si mostra al naturale senza veli e senza artificî è nel quadro della Galleria Barberini. È uno splendido corpo femminile, con una bella testa senza ombra di fermento intellettuale; tipo di donna che s'incontra di frequente nel popolo di Roma, sensuale, ma fredda di cuore, positiva e calcolatrice. Se Raffaello se ne innamorò perdutamente, si è perchè, come artista, era altrettanto sensibile alla bellezza fisica, quanto a quella spirituale, e perchè i suoi sensi erano stati fino allora fortemente costretti per un incessante lavoro. Fu allora « Venere tutta intera abbandonata in sua preda », e quella passione, a fasi intermittenti, doveva durare fino alla sua morte.

È necessario constatare ed insistervi come sopra un fatto d'eccezione, che questa voluttà carnale, a cui il pittore idealista per eccellenza si abbandonò di quando in quando, non diminuì il suo ardore e non alterò per

nulla il suo puro genio. Al contrario, si direbbe che per contrasto e per una specie di reazione l'abbia esaltato e portato al massimo di efficienza. Si è prodotto in lui un fenomeno uguale a quello che si nota in alcuni asceti, che si allenano alla visione astrale con degli esercizi spirituali rigorosi. Questo fenomeno è una scissione profonda tra la vita corporale e quella animica. L'anima, liberata in parte dal corpo, segue le sue esperienze spirituali, mentre il corpo abbandonato alle sue passioni cade più pesantemente nella vita materiale. Aggiungiamo che questo fenomeno anormale è sempre accompagnato da un grave pericolo, e che trascina quasi fatalmente alla pazzia o alla morte. L'iniziazione normale, come il normale sviluppo dell'artista, suppone l'organizzazione e l'unità completa dell'essere umano, cioè la trasformazione e la purificazione graduale della vita fisica attraverso la vita intellettuale e spirituale asservita ad una lucida e sovrana volontà. La catastrofe doveva accadere anche a Raffaello, non prima però che il suo genio avesse illuminato il mondo con i suoi ultimi e sublimi fulgori.

Dal giorno del suo incontro con la Fornarina, Raffaello visse, ad intervalli, una duplice vita. Con la bella amante egli si gettava perdutamente in un vortice, dove sensazioni sempre più forti lo trascinavano all'ebbrezza della carne, come in fondo ad un gorgo d'incoscienza. Ma rientrato nel suo studio egli rimbalzava d'uno slancio impetuoso verso l'altro polo della sua natura; risentiva allora, con crescente veemenza, la nostalgia di quel regno divino, sua vera patria, dove la transteverina non poteva seguirlo, e rievocava col pensiero il mistico cielo dell'Umbria e le giovani madri, che simili a Vergini Marie cullavano sulle ginocchia i loro fanciulli, sedute all'ombra degli olmi annosi. Non era scoccata per lui l'ora di lottare col genio titanico di Michelangiolo che aveva

allora allora meravigliato il mondo con la volta della Sistina? Un nuovo impulso incitava il suo giovane rivale ad innalzarsi alle sfere supreme dell'arte. Raffaello nella *Disputa del Sacramento* e nella *Scuola d'Atene* aveva creato la pittura idealista e storica dei tempi moderni; nelle ultime opere, egli volle elevarsi alla rappresentazione dei grandi misteri, sotto forma di visioni simboliche.

Le *Sibille* della chiesa della Pace a Roma e la *Visione d'Ezechiele* nella Galleria degli Uffizi a Firenze ci mostrano il primo slancio del pittore verso questa alta regione, ed accusano una evidente influenza del Buonarroti. Si sa che al tempo di Giulio II, Raffaello potè entrare di nascosto nella Cappella Sistina prima che fosse compiuto il lavoro, malgrado che Michelangiolo vietasse l'ingresso a tutti, anche al papa stesso, e dovette questo privilegio a Bramante, allora onnipotente alla corte pontificia. Col concorso di un famiglio, l'architetto di San Pietro seppe rompere la consegna in favore del suo protetto, malgrado l'ordine del maestro ed in sua assenza. Raffaello comprese di primo acchito l'impareggiabile grandezza dei Profeti, delle Sibille e di quel Geova che sostengono ed innalzano con le loro forme sovrumane e col loro soffio tempestoso la volta della celebre cappella, e volle innalzarsi a pari altezza col proprio temperamento personale ed il proprio sentimento religioso. Certo egli non poteva raggiungere la forza e la sublimità del *Mosè dell'arte cristiana*, ma s'avvicinò alla sua maestà e l'avanzò forse per l'intimità e la dolcezza penetrante del suo genio. Le Sibille di Michelangiolo sono, per la maggior parte, vecchie rugose e accigliate, con sguardi foschi, con gesti violenti e con imprecazioni non annunziano che grandi disgrazie; i terribili flagelli dell'umanità fanno tremare la volta dell'edificio. L'ispirazione viene loro dalla

terra dove il dolore ed il castigo seguono dappresso il peccato ed il delitto. Le Sibille di Raffaello, più cristiane che pagane, sono giovani e gravi, improntate a serenità. Esse vivono in comunione con un mondo spirituale, alto alto sopra la terra e presiedono alla rivelazione d'un cielo dove l'Eterno Femminino, rappresentato dalla Vergine Madre, siede sul trono a fianco del Padre Celeste. Il Geova di Michelangiolo è il Dio Creatore per eccellenza, l'onnipossente Elohim della Genesi avvolto nel suo manto di bufera; quello di Raffaello è il Signore raggiante, l'Adonai d'Ezechiele, portato dai quattro animali Sacri, i Cherubini dell'Arca Santa. Dal suo petto scoperto e splendente, dalle sue braccia distese e benedicenti, dal suo volto inclinato, lascia piovere un raggio di grazia sul profeta inginocchiato a sommo del monte. È un Geova ringiovanito ed ammansato dall'Amore; è già il Padre Celeste, d'onde nascerà, col concorso dell'Eterno Femminino, il Cristo Salvatore. Esso richiama questo passo della Bibbia: « La tempesta passò sul capo di Mosè, ma Geova non era nella tempesta, poi si levò un vento leggero e Geova era in quella brezza ».

Avvicinatosi così ai più alti misteri del Cristianesimo, Raffaello volle penetrarvi ancor più addentro arrivando con la pittura a dare la sensazione personale della presenza del divino. Ma qui sentì che la sua arte non poteva andar oltre. Egli aveva potuto con una sapiente ed armonica combinazione di linee, con la ricchezza del colorito, dare una lontana idea del divino, sollevare in parte il velo di quel mistero, ma egli sentiva che la musica sola può trasportarci in una sfera dove le visioni mutevoli e rapide arrivano a tal punto di mutabilità e di fulgore che non possono essere evocate altro che dal suono. E Raffaello con un vero tratto di genio immaginò di esprimere con la sua stessa arte questa verità dipin-

gendo la musica. A Bologna, in una saletta del Museo, mirabilmente rischiarato, è esposto il quadro di Santa Cecilia, che fa di quel luogo una vera cappella dell'Arte. La santa, in grandezza naturale, sta in piedi e rapita in estasi ha il capo leggermente inclinato e la faccia volta al cielo. Ai suoi piedi sono sparsi alcuni strumenti musicali spezzati e dalle sue mani sembra che stia per cadere un piccolo organo portatile. Essa è assorta ad ascoltare una musica ben più meravigliosa che non quella che essa potrebbe trarre dagli strumenti i cui detriti la circondano. Essa tende l'orecchio ad un coro d'angeli, corona di luminosi adolescenti, che svolge le sue armonie sopra il suo capo irradiandola d'un riflesso di luce dorata. Rapita dalla sublimità di questo canto serafico, essa rinunzia alla musica terrena per consacrarsi alla musica celeste. La sua vita d'ora innanzi trascorrerà ad ascoltare gli angioli o trascrivere le note del loro canto. Impossibile esprimere con parole la trasfigurazione e la beatitudine di quel volto. Mi sbaglio: Shelley ha saputo definirlo dicendo: « Essa è resa calma dalla profondità della sua passione ».

Dopo una simile elevazione, Raffaello era preparato alle più sublimi espressioni e ne diede la prova nella *Madonna Sistina* di Dresda.

Una donna ispirata, così ha descritto questo quadro: « Su uno sfondo di luce eterea la Vergine Madre ed il Divino Infante s'innalzano a Dio. Il sogno celeste sembra diffondersi nell'aria e si riflette nei loro atteggiamenti. L'anima dei mondi, cosciente e grave, parla in quegli occhi folgoranti. Senza nembi e senza aureola, l'eterna bellezza sorride in essi e proclama la sovranità della Vergine Madre e del Divino Figliuolo, che raggiungono regalmente e maestosamente il Cielo come loro dominio acquisito. E questo cielo è la loro atmosfera, lontana da

noi e della quale noi misuriamo la distanza al raggio del loro sguardo [1] ».

Questa Vergine non è difatti una donna, nè ancora s'è incarnata sulla terra. È in certo modo una imagine astrale della donna eterna, all'infuori del tempo e dello spazio. Nella sua sconfinata estasi, essa offre al mondo l'anima che, al raggio del Dio Padre, ha fatto sbocciare nel suo seno immacolato, e che sarà il Cristo. Questo Fanciullo che ancora non è nato, secondo la carne, e il cui sguardo va oltre il futuro, ha la piena coscienza della sua missione. Egli vede il destino a cui dovrà soggiacere sulla terra e quanto sia terribile, ma sa pure che ne dipende la salvezza del mondo. Le due tende scostate che chiudono il quadro dai lati indicano che quella è una visione, ed i due personaggi posti più in basso fanno meglio valere il carattere soprannaturale della composizione. Santa Barbara abbagliata da quel folgorìo abbassa modestamente lo sguardo, mentre San Sisto, avvolto in un ricco piviale ed umilmente prostrato, osa appena guardare al miracolo. E le due testine raggianti d'angioli, in basso del quadro, sembrano dire: « È un'eternità che noi contempliamo e viviamo di questo mistero, ma tu, umanità, che ti affatichi per giungere a sommo dell'abisso, quanti secoli ancora ti occorrono per comprenderlo ».

Ma l'Eterno Femminino ha due poli. Esso regna e raggia come un sole nel mondo delle anime e dello Spirito puro, striscia e si cela come un serpente nel mondo dei corpi e della matèria. Se nel primo propaga i divini arcani in onde luminose, nel secondo non sogna che alla

(1) MARGHERITA ALBANA - *La vie et l'oeuvre du Corrège* — Introduzione sul Genio del Rinascimento, pag. 68 e 69.

propagazione della specie, all'evoluzione delle generazioni, le quali, come dice Omero, son simili alle foglie caduche che in autunno il vento involve e trasporta in fondo alle vallate. Il primo illumina e procrea delle anime, il secondo fila e tesse la complessa trama della vita.

Per innalzarsi a quella sfera sublime e raggiungere la sommità del suo genio, Raffaello aveva fatto un enorme sforzo, condannandosi ad una vita quasi monastica. Non rivedeva che raramente la sua amante che aveva relegata in una casa appartata in Transtevere, proibendola di venire al suo studio frequentato da principi, cardinali e numerosi allievi. Conoscendo la potenza della sua impresa, la Fornarina, abile calcolatrice, aveva obbedito docilmente. Essa sapeva che il ritorno del pittore alle labbra ardenti ed ai suoi possenti seni sarebbe stato tanto più focoso quanto più lunghe ne erano le assenze e più rigorosa la continenza, ed attese tranquillamente. Quando la fase mistica del pittore ebbe termine, quando nell'artista, prostrato dalla fatica ed a mezzo consumato dall'aria penetrante e gelata delle vette, si fece sentire il bisogno di reazione, il Sanzio subì una terribile evoluzione. Si gettò nell'ebbrezza dei sensi con un fuoco fino allora sconosciuto e le braccia dell'ardente transteverina si richiusero più salde sulla preziosa preda. Il maestro rimaneva giorni e settimane assente dallo studio, lasciando a Giulio Romano la cura degli allievi e la direzione dei suoi importanti lavori. Parve che il pittore delle Sibille fosse diventato la vittima di questa novella Circe, incarnata in una robusta figlia del popolo. I cardinali amici di Raffaello, inquieti per questo fatto, sognavano, come buoni padri di famiglia, a sposarlo. Il cardinal Bibbiena fece di tutto per dargli in moglie sua nipote. Per riguardo e discrezione si volle negare questa circostanza, ma per quanto incerta ed errata in molti dettagli, la testimonianza

dettagliata del Vasari su questo punto, pare incontestabile. Ecco quanto egli ci tramanda:

«... il cardinale l'aveva molti anni infestato per dargli moglie; e Raffaello non aveva espressamente ricusato di fare la voglia del cardinale, ma aveva ben trattenuto la cosa, con dire di voler aspettare che passassero tre o quattro anni: il quale termine venuto, quando Raffaello non se l'aspettava gli fu dal cardinale ricordata la promessa; ed egli vedendosi obbligato, come cortese, non volle mancare della parola sua; e così accettò per donna una nipote di esso cardinale. E perchè sempre fu malissimo contento di questo laccio, andò in modo mettendo tempo in mezzo, che molti mesi passarono, che il matrimonio non consumò.

. . . .

« Il quale Raffaello attendendo intanto a' suoi amori così di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi; onde avvenne ch'una volta fra l'altre disordinò più del solito: perchè tornato a casa con una grandissima febbre, fu creduto dai medici che fosse riscaldato ».

Ma in questo frattempo un nuovo impulso del suo genio tormentava ed assillava Raffaello ben più gravemente che il buon cardinale. Il suo fisico deperiva per il fuoco dei sensi e la fiamma dello spirito ed egli presentiva prossima la fine. E volle esprimere la verità suprema, che ora gli appariva raggiare sulla vita effimera. Questa verità era quella dei tre mondi sovrapposti e concordanti, per i quali il Verbo divino si manifesta nell'universo. Questa trinità cosmica è resa in modo impressionante nel quadro la *Trasfigurazione*, commessogli da Leone X, ed ancor oggi religiosamente conservato nella Pinacoteca Vaticana.

La tela, che conviene guardare dal basso in alto, si divide nettamente in tre parti, legate l'una all'altra da

un pensiero altrettanto vasto quanto profondo, e riproduce la scena svoltasi sul monte Tabor e descritta da San Matteo (XVII, I, 9). Vediamo prima la parte inferiore. Appiedi di un roccioso promontorio si distacca per chiaro-scuro, sul fondo cupo, un gruppo di apostoli che discutono animati con uomini e donne del popolo. Al centro, una bellissima donna, inginocchiata a terra, indica, con gesto imperioso, un fanciullo indemoniato che è stato miracolosamente guarito e che solleva al cielo la faccia stravolta. Tutti questi personaggi immersi nelle tenebre e rischiarati solo da un riflesso che viene da l'alto non vedono che cosa succede sopra di loro.

Solo lo vede il fanciullo, il quale, liberato dal demonio per opera di Cristo, è diventato veggente. E quello ch'egli vede è rappresentato dalle due parti superiori del quadro. Su l'alto del promontorio gli apostoli prediletti di Cristo, Pietro, Giovanni e Giacomo, giaciono a terra, prostrati dallo stupore e abbacinati dalla luce fulgidissima che li ferisce, e dalla quale si schermiscono portando la mano alla fronte. È la luce che emana dal Cristo trasfigurato che fluttua in alto, sollevato da una abbagliante nube, nella quale si alzano verso di lui, in atto di adorazione, Mosè ed Elia. Questa parte, la più difficile ad eseguire, è anche la meno riuscita, ma nel suo insieme il quadro è d'una persuasiva bellezza, nella quale brilla la più pura verità spirituale. L'edificio cosmico che si riflette nella diversità della natura umana è meravigliosamente rappresentato in questo capolavoro. La parte inferiore rappresenta il mondo naturale dove si agìta l'umanità incarnata. I suoi occhi velati dalle passioni non vedono i mondi superiori, dei quali solo qualche sprazzo giunge a qualche visionario che ha in parte lacerato l'involucro fisico. La parte centrale, il promontorio sul quale posano gli apostoli illuminati, rap-

presenta il mondo delle anime pure, dove gli iniziati in certi momenti possomo arrivare prima e dove li inonda lo splendore e la felicità celeste. La parte superiore, dove sono sospesi nell'aria il Cristo ed i due profeti, rappresenta il mondo divino, il solo dove il Verbo si rivela apertamente e senza intermediari. In nessuna opera pittorica è stata tradotta in modo così luminoso e suggestivo l'armatura della verità occulta. Folgorante ed ultimo lampo di questo divino genio. Con foga insolita che accusava la violenza dell'ispirazione ed il timore di non portare l'opera a compimento, Raffaello dipinse la *Trasfigurazione* in poche settimane. Come fu ultimata, egli si credette guarito e lo pensarono anche i suoi allievi, tanta fu la gioia e tanto il lavoro aveva rianimato il suo fisico scosso. Leone X, che faceva praticare degli scavi al Foro, allora chiamato *campo vaccino*, pregò Raffaello di sorvegliare quei lavori; questi acconsentì, ma dopo un solo giorno passato in quei luoghi, a l'aria insalubre, fu di nuovo assalito dalla febbre che lo prostrò e comprese ch'era perduto. Lasciamo la parola al Vasari:

« Per che fece festamento; e prima, come cristiano, mandò l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente: dopo, divise le cose sue fra' discepoli suoi, Giulio Romano, il quale sempre amò molto, Giovan Francesco Fiorentino detto il Fattore, ed un non so chi prete da Urbino, suo parente. Ordinò poi che delle sue facoltà in Santa Maria Ritonda si restaurasse un tabernacolo di quegli antichi di pietre nuove, ed uno altare si facesse con una statua di Nostra Donna di marmo; la quale per sua sepoltura e riposo dopo la morte s'elesse: e lasciò ogni suo avere a Giulio e Giovan Francesco, facendo esecutore del testamento messer Baldassarre da Pescia, allora datario del papa. Poi, confesso e contrito, finì il corso della sua vita il giorno medesimo

che nacque, che fu il venerdì Santo, d'anni trentasette; l'anima del quale è da credere che, come di sue virtù ha abbellito il mondo, così abbia di sè medesima adorno il cielo ».

Fu esposto di fronte alla salma del pittore, che aveva preso una serenità marmorea, il quadro della *Trasfigurazione*. Principi, cardinali, il fior fiore della società romana portarono all'illustre scomparso il loro tributo di doloroso ossequio; Leone X pianse sulla sua salma calde lagrime e il cardinal Bembo compose per la sua sepoltura questo epitaffio:

ILLE HIC EST RAPHAEL
TIMVIT QUO SOSPITE VINCI
RERVM MAGNA PARENS
ET MORIENTE MORI

« Questi è quel Raffael, cui vivo vinta
esser temea Natura, e morto estinta ».

E pur essendovi in questo elogio dell'iperbole, esso non è banale e fa prova di come, a differenza di quanto succede generalmente, Raffaello fu compreso e stimato dai suoi contemporanei. D'altronde, questo sincero omaggio racchiude una profonda verità. Con la sua bella anima, Raffaello apporta al mondo una cristallina quintessenza dell'Eterno Femminino e l'anima del mondo dovette davvero piangere a veder spezzato il suo specchio più brillante. Quando al bagliore dei ceri funerei il sarcofago del Sanzio scese lentamente sotto la pietra tombale d'una cappella del Pantheon, ne l'ora in cui la notte, che uguaglia tutte le cose, cupole e montagne, palazzi e tombe, si distese sui sette colli, dal Quirinale al Gianicolo, dal Palatino al Vaticano, le anime vibranti sentirono, con un insolito fremito, che l'Arcangelo della Bellezza aveva abbandonata la Città Eterna.

CAPITOLO VII.

MICHELANGIOLO ED IL GENIO DELLA FORZA.

> Un Titano soggiogato si cela nel Mosè della scultura.

A comprendere il ritmo ed a spiegare le cause dell'evoluzione artistica di Leonardo, re mago del Rinascimento, e di Raffaello, apostolo cristiano della bellezza, immaginai loro due preesistenze: mi varrò della stessa ipotesi per indagare, se possibile, fino in fondo l'animo di Michelangiolo ed afferrarne i diversi impulsi d'onde scaturì lo sua opera enorme.

Persiste attraverso tutta l'opera del Buonarroti una doppia personalità. Da un lato una natura titanica, sempre pronta alla lotta ed alla rivolta: dall'altra un'anima tutta venerazione e sottomissione al Dio dello spirito puro, anima che chiamerò geovita nel senso di Geova o Giavè dell'antico Testamento.

Quando si considera queste due anime che si dividono la sua vita e che insieme operano, pur combattendosi, si è tratti per forza ad immaginare queste due preesistenze. Nella prima si intravvede come un fabbro, allievo di un Vulcano preistorico, inteso a forgiar armi per una razza di Titani ribelli e con essi travolto in una grande catastrofe. Nella nuova incarnazione lo si vede discepolo di un profeta ebreo che si scaglia contro l'idolatria del popolo d'Israele e in nome del Dio di Mosè e del Sinai

fulmina gli idoli mohabiti. Si sono visti a volte i malfattori più spregiudicati diventar i migliori agenti di giustizia. Michelangiolo si direbbe un Titano trasformato in un profeta di Geova. Ricomparendo nello splendore del Rinascimento italiano, egli avrà tutta la forza del primo, tutta la fervida fede del secondo. Per il mondo moderno, egli saprà invocare nelle sue statue come nei suoi affreschi tutta la grandezza morale dell'antico Testamento, l'implacabile lotta per la giustizia. E attraverso il compito formidabile ch'egli s'impone, di sottomettere la sua natura titanica alla sua volontà geovita, mostrerà la potenza dell'uomo moderno come individualità e come volontà libera.

I.

L'adolescenza - L'ispirazione pagana - Il Davide.

Michelangiolo, al pari di Raffaello, si formò a Firenze per integrarsi a Roma. Come il suo rivale, egli tolse all'una ed all'altra città solo quanto si addiceva alla sua natura. Ma queste due città, per chi pensa e per chi vuol creare, tanto nell'ordine estetico, quanto nell'ordine intellettuale, sono mirabili forme e meravigliosi moventi. Chè se l'una propina ai proprii ospiti la sua grazia e la sua bellezza, l'altra imprime loro per sempre il suo suggello di grandezza e di universalità.

Michelangiolo discendeva d'una famiglia patrizia stabilitasi a Firenze col nome di Buonarroti fin dal XIII secolo. Il suo miglior biografo, il Condivi, derivando quest'opinione dall'artista stesso, lo fa discendere dai conti di Canossa, famiglia che la contessa Matilde, la celebre amica di Gregorio VII, ha resa illustre. Ci fu

chi contestò aspramente questa genealogia che, a rigor di termini, non è provata, ma, purtuttavia, è da notare che è ammessa dai contemporanei del Buonarroti e che si conserva negli archivi della sua famiglia, indirizzata a Michelangiolo, una lettera del conte Alessandro di Canossa, nella quale lo tratta come parente suo. Quello che non è da porre menomamente in dubbio si è ch'egli apparteneva ad una razza aristocratica: ciò che d'altronde si rileva dalla sua natura energica e raffinata ad un tempo. Fin dal XIII secolo i suoi avi s'erano fatti di Ghibellini Guelfi, quando questi ebbero su quelli il predominio in Firenze. Allora i Buonarroti sostituirono, nella loro impresa, al cane d'argento che tiene un osso, in campo sanguigno, un cane d'oro in campo azzurro. Il cane che addenta un osso significa la tenacità e l'ostinatezza. E in effetti, presso l'illustre discendente, doveva essa esercitarsi sul campo turchino de l'ideale, mentre aveva operato, per i suoi antenati, sul campo arrossato dalle guerre civili. I Buonarroti avevano aggiunto al cimiero dell'impresa, simbolo di loro indomita combattività, due corna taurine, l'una d'oro e l'altra d'argento: colori che in linguaggio araldico significano la saggezza e la probità, due austere virtù che rifulgono nel pronipote, il quale avrebbe potuto dire come Alfred de Vigny dei proprii antenati:

Se sono immortali, son discendenti miei.

Michelangiolo vide la luce sopra un aspro poggio dell'Appennino, non lungi da Arezzo, a Caprese, dove il padre esercitava il ministero di podestà o giudice. L'essere stato dato a balia a Settignano, presso Firenze, alla moglie di uno scalpellino, gli faceva dire più tardi al Vasari: « Giorgio, s' i' ho nulla di buono nell' ingegno,

egli è venuto dal nascere nella sottilità dell'aria del vostro paese d'Arezzo; così come anche tirai dal latte della mia balia gli scarpelli e 'l mazzuolo, con che io fo le figure ».

Non furon risparmiate a Michelangiolo, come a molti artisti del tempo andato, le furie del padre per non voler nulla imparare alla scuola ed imbrattar di continuo i muri col carbone, tracciandovi dei pupazzi. Ma la sua ostinazione vinse, ed ottenne di entrare nello studio del celebre pittore fiorentino Domenico Ghirlandaio. Tanto furon rapidi i progressi che, dopo non molto, il maestro dichiarò non poter più nulla insegnare a questo piccolo genio. Ed eccolo a tredici anni, già avendo penetrato tutti i segreti dell'arte del disegno — ciò che gli consentì più tardi di eccellere in due forme d'arte —, disgustarsi improvvisamente della pittura. La sua intima natura, il suo genio che era di scultore più ancora che di pittore, fu scosso dalla collezione di statue greche che Lorenzo il Magnifico aveva raccolte nel giardino di San Marco. Alla vista di questa affascinante accolta, il latente spirito pagano che in lui sonnecchiava, lava in seno d'un vulcano, si destò d'un subito ed una favilla ardente si sprigionò da questo cervello di tredici anni. Trovò nel cortile di San Marco, dove lavoravano degli scultori, una maschera antica di fauno con la bocca spezzata. Questo volto di vecchio satiro, che ha l'aria di prenderlo in giro e di sfidarlo, lo attrae, lo affascina. Ed egli, che non ha mai maneggiato nè il martello nè lo scalpello, si propone di riprodurla. Trova tra i detriti un pezzo di marmo, si fa imprestare dagli operai del giardino gli stromenti necessari ed eccolo martellare e scavare il marmo con la destrezza d'un vecchio intagliatore di pietre. L'indomani Lorenzo il Magnifico, passeggiando pel giardino, è attratto dalla vista del piccolo scultore inteso alla sua opera, e sorpreso di questo ta-

lento naturale che promette un genio, corre dal Buonarroti padre e ne reclama il fanciullo ch'egli vuol educare e crescere in casa sua come un figlio adottivo. Esitante dapprima, il padre finisce per cedere alle istanze del duca e così il ragazzo tredicenne è ammesso a palazzo, ha un posto d'onore nella casa ed alla tavola del più intelligente de' Medici e cresce nella famigliarità dei principali umanisti, circondato dal fior fiore dei filosofi e degli artisti del suo tempo.

In quest'episodio c'è ben altro che il cieco caso, che una fortuita circostanza: c'è come la mano della Provvidenza che dipana l'intricato groviglio degli umani destini. C'è tutto un passato assopito, il quale all'aspetto dei resti ancora sorridenti degli Olimpici, che popolano il giardino, collegato al convento dove medita l'austero e fanatico Savonarola, guizza come un lampo attraverso a l'anima del fanciullo. La testa del vecchio fauno, che il piccolo Michelangiolo ha freneticamente riprodotto con febbrile scalpello, lo fa e ridere e piangere. Egli ride di gioia a l'aspetto delle antiche divinità e piange per l'angoscia di non poterle far rivivere. Vorrebbe, come il satiro di Victor Hugo, dar la scalata all'Olimpo, guardare in faccia agli Immortali ed innalzarsi alla loro altezza. Da questo fanciullo di tredici anni è scaturita la scintilla prometeica. Gloria al principe, che invitandolo a sè ne ha fatto una fiaccola che illuminerà di nuova luce il mondo.

Il genio plastico della Grecia, ch'egli ha contemplato nelle statue del giardino di San Marco, domina la sua giovinezza, come l'atmosfera platonica ch'egli respira, creatagli intorno dagli umanisti Marsilio Ficino, Benivieni, Angelo Poliziano, ospiti abituali del suo protettore Lorenzo il Magnifico, conforma il suo genio. La sua natura indipendente e fiera si sviluppa liberamente sotto queste fortunate influenze. Solo più tardi, a volta a volta,

si dispiegano le sue varie facoltà. I suoi primi lavori tradiscono un temperamento pagano con tendenza all'erotismo ed all'oggettivismo un po' rude, in evidente contrasto con le sue concezioni posteriori. Lo dicono i soggetti stessi: *Bacco, L'amore addormentato, La lotta dei Centauri, Dejanira rapita dai Centauri.*

Qui è l'amore sensuale, senz'alcuna idealità, che ha libero il campo; ma questo gusto lascivo è tosto vinto dalle qualità superiori dell'anima michelangiolesca tutta compresa del sublime e del puro idealismo. Qualcosa però delle primitive tendenze rimane pur sempre nell'opera sua, come ne fa fede la sua voluttuosissima Leda dal capo abbandonato su quello del cigno che le si stringe contro, quadro acquistato da Francesco I e che un duca d'Orléans, per eccessivo puritanismo, fece bruciare. L'ascetismo morboso della sua età avanzata, gli eccessivi rimorsi del vegliardo ed il nero pessimismo che pervade i suoi sonetti, furono senza dubbio determinati in parte dalla reazione contro questo lato della sua natura. Ma giovane, apprezzava troppo la sua felicità e la sua forza, godeva troppo della sua lotta e del piacere di sopravanzare i suoi rivali, perchè potesse abbandonarsi alla malinconia. Le predicazioni del Savonarola destarono ad un tempo nel suo animo il sentimento patriottico e quello religioso ed inorridì al pensiero della sua tragica predestinazione e del suo martirio. Solo più tardi però doveva tradurre nella sua arte queste terribili impressioni. La coscienza del profeta non s'era ancora completamente sviluppata e per un certo tempo regnarono nell'animo del giovane Titano della scultura le divinità pagane.

Aveva appena ventisette anni quando la Signoria di Firenze lo pregò di utilizzare secondo il suo criterio un enorme blocco di marmo di Carrara di cui s'era voluto

fare la statua di un santo per il Duomo. S'era trovato troppo sottile da un lato e non si seppe che farne. Michelangiolo lo guardò, lo misurò con l'occhio e ne fece il suo celebre *Davide.* Dal blocco informe lo scultore trasse il genio della libera individualità. Quale eleganza in questo vigoroso adolescente pronto al combattimento! È la forza allo stato di riposo come nei capolavori dell'antichità, ma una forza più penetrante che attende il momento dell'attacco. Con che calma, con che sicuro colpo d'occhio egli misura il nemico: con qual rapido gesto egli lancerà in fronte al gigante la pietra fatale, al momento esatto in cui la sua libera volontà darà libero corso al braccio. È la propria giovinezza, è l'anima fiera della sua patria che Michelangiolo ha incatenato in questo marmo. Ora lo si ammira all'Accademia di Belle Arti di Firenze, in un padiglione costrutto appositamente, e là si rivela il colosso: giacchè quasi arriva col capo alla vetrata che lo sovrasta, ma non si può immaginare altrove che presso la porta di Palazzo Vecchio di fronte alla Loggia de' Lanzi. Là il giovane Davide ergeva il proprio corpo candido e nudo sulla soglia della nera fortezza merlata, la cui esile torre domina la campagna circostante; là s'affermava come lo svelto genio della libertà, vigile scolta alla città dei fiori.

II.

Michelangiolo a Roma
Il mausoleo di Giulio II e la volta della Sistina
L'ispirazione geovita.

Il genio di Michelangiolo sbocciato a Firenze col concorso di Lorenzo il Magnifico si doveva completare a Roma col concorso di Papa Giulio II. Fra i trenta ed i

cinquant'anni (1504-1524) manifesta in tutta la pienezza la sua maestria e compie la sua opera capitale. In questo periodo, secondo della sua esistenza, si vedono ingigantire simultaneamente la sua volontà titanica ed il suo spirito geovita, simili a due giganti, sorti l'uno dalle cave del Pelion e de l'Ossa, l'altro dal deserto infocato, attraverso il quale Mosè per quarant'anni guidò il suo popolo sotto le folgori del suo Geova. Queste due anime tanto diverse si fondono ora in una sola per potere, attraverso l'artista fiorentino che scolpisce le sue statue e pennelleggia i suoi affreschi all'ombra del Vaticano, tornare alla rinascenza greco-latina, alla grandezza della Roma giudeo-cristiana. Ma per rendersi conto dell'origine e della portata di queste meravigliose creazioni, che ci hanno dato una così grandiosa rievocazione de l'antico Testamento insieme ad un'estetica nuova, è necessario dare uno sguardo al singolare pontefice che vi collaborò e che fu, direi quasi, l'impresario dei giganteschi tentativi di questo figlio di Vulcano trasformato in profeta di Geova.

Il cardinal Della Rovere, che succedette al mostruoso Alessandro Borgia col nome di Giulio II, fu il più fiero ed eroico dei pontefici. Questo papa belligerante, vecchio, irascibile e violento, ma pieno di forza e d'entusiasmo, rivestì la corazza come un condottiero e prese parte ai combattimenti delle sue truppe, il casco in capo e la spada in pugno. Patriota a modo suo, sognava, scacciati dal suolo italiano tutti gli stranieri, francesi, spagnuoli e tedeschi, che se ne disputavano il possesso, rendere libero ed unito, sotto la tiara pontificale, il popolo d'Italia, di quell'Italia che da oltre mille anni era stata la preda dei barbari. Ma se gli fallì questo progetto chimerico che confondeva il potere spirituale con quello temporale, ne realizzò un altro ben più glorioso e fecondo,

approfittando della rinascenza dell'arte, per dotare Roma di monumenti e di capolavori degni della tradizione romana e della grandezza della Chiesa. A questo scopo egli chiamò a sè i migliori artisti del suo tempo, tra i quali rifulgono tre stelle: Bramante, Raffaello e Michelangiolo. Bramante ebbe l'incarico di ricostruire la chiesa di San Pietro; Raffaello di dipingere le stanze dell'appartamento pontificio; Michelangiolo, dapprima di erigere il mausoleo di Giulio II, poi di decorare la volta della Sistina.

L'incontro di papa Giulio II con Michelangiolo in una sala del Vaticano fu, senza dubbio, un istante di tragica bellezza. Ne lo scarno scultore fiorentino dal vestito nero, proprio dei patrizi, dalle quadrate spalle, dalle rigide movenze, con quella bronzea faccia solcata da rughe precoci, con quegli occhi tristi di una altera ed indomabile fissità, Giulio II dovette intravvedere di primo acchito l'artefice capace di tradurre in atto i suoi progetti immani. Dal canto suo Michelangiolo squadrando il Santo Padre quale ce lo presenta Raffaello, le mani poggiate come zampe di leone sui bracciali del suo trono pontificio, vestito d'un ampio mantello di porpora ornato d'ermellino, la fronte coronata dal triregno, il capo grave, leggermente inclinato, gli occhi indagatori, gravi di folgore, come i cannoni del forte Sant'Angelo, dovette scorgervi un'anima come la sua, forte di energica volontà, tutta compresa del più alto senso del grandioso e del sublime. Si valutarono e si giudicarono a vicenda, e forse in questo primo incontro, come più tardi fecero con atti e con parole, si lanciarono in silenzio una reciproca sfida. Perchè questi due uomini fieri ed indomabili eran fatti per comprendersi e contrariarsi di continuo. A tutta prima rimasero quasi ammutoliti. L'artista non sapeva adulare: il pontefice, che già aveva affidato a Bramante e Raf-

faello gli incarichi più importanti ed urgenti, non sapeva ancora che cosa avrebbe dovuto richiedere a questo giovane Titano che il destino gli aveva messo di fronte.

Dopo aver a lungo riflettuto gli parve d'aver risolto il problema. Giulio II, come i Faraoni, come l'imperatore Adriano, volle far costrurre, lui vivente, il proprio mausoleo: un monumento gigantesco che collocato in San Pietro rappresentasse il pensiero del suo regno. Perchè avesse tutto il fasto che gli si conveniva aveva deliberato di non risparmiare nè oro, nè bronzo, nè marmi, nè artefici capaci, perchè voleva che riuscisse l'apologia del suo regno e al tempo stesso stesse a significare il trionfo della Santa Sede sul mondo intero. Affidò al suo nuovo favorito l'incarico di disegnare, scolpire, architettare questo monumento: in una parola, di crearlo ed erigerlo a suo beneplacito. Michelangiolo, accettando con entusiasmo quest'idea, la tradusse con la propria impronta. Nutrito di studi platonici, il suo genio cosmico, trasformò l'apoteosi del papato nella rappresentazione delle forze divine che vivificano l'umanità e vi stabiliscono la gerarchia delle anime attraverso la onnipossente evoluzione dello spirito e della volontà. Il mausoleo doveva essere una specie di piramide, a tre stadî, avente per base un rettangolo di 18 braccia di lunghezza su 12 di larghezza. Raccolte in nicchie scavate su la fascia quadrifronte, le statue degli apostoli e dei martiri cristiani, tra i quali ergentisi su piedistalli e sovrastandoli, s'elevavano le figure rappresentanti le arti liberali. Il secondo ciclo, più stretto, doveva portare ai quattro angoli quattro statue: la forza, il coraggio, la saggezza, la meditazione (quest'ultima rappresentata da Mosè). Infine alla sommità un sarcofago di porfido sorretto da due angeli: l'uno la testa inclinata in atto di piangere il defunto pon-

tefice, l'altro la fronte alzata inneggiando al suo ingresso nel regno dell'immortalità: in complesso, una quarantina di statue senza tener conto dei bassorilievi in bronzo illustranti la vita di Giulio II. Concezione luminosa d'una plasticità ed impronta epica, per la quale lo spettatore doveva, con i lottatori dell'umanità, elevarsi alle potenze che reggono il mondo, e attraverso l'imagine stessa della morte riportar l'anima alla sua sorgente divina, perchè il sarcofago sorretto dai due angeli diventava l'ara su cui ardeva la fiamma de l'immortalità.

Quando Giulio II vide lo schizzo che gli sottopose Michelangiolo ebbe l'animo traboccante di gioia. Pur non penetrandone forse tutto il profondo significato, fu entusiasmato della sua bellezza e grandiosità, tantopiù che vi scorgeva sopratutto la propria glorificazione. Un credito senza limitazioni di sorta fu aperto all'architetto-scultore perchè potesse tradurre in opera il suo progetto. Questi partì immediatamente alla volta di Carrara per scegliere egli stesso i blocchi di marmo necessari alla sua opera gigantesca. Qui ebbe principio quella che Condivi chiama *La tragedia della sepoltura*, affanno e martirio che durò dieci anni. E non bastava scegliere i marmi per le sue quaranta statue, bisognava pur pensare a farli venire a Roma per la via di mare. Ecco allora Michelangiolo, per procurarsi il materiale, diventato ad un tratto imprenditore per lo sfruttamento di una cava di marmo ed armatore, trattare con tagliapietre, conducenti e marinai, e preso dalla grandezza della propria idea gettarsi con sfrenata energia in questo improbo e snervante lavoro. Da Viareggio al golfo della Spezia, l'Appennino sfiora il Mediterraneo, dal quale lo divide solo una stretta lingua di terra. A Carrara la montagna tocca colle sue propaggini la spiaggia e la cava enorme si apre come una nivea vallata in faccia a l'onda turchina. In questa meravigliosa

solitudine, tra i fianchi immacolati della montagna e la plaga di zaffiro del Tirreno, dove i tramonti sono ardenti fornaci dai bagliori di porpora e cremisi, l'artista si abbandonava al suo sconfinato sogno marmoreo di Titano. « Un giorno, dice Condivi, quei luoghi veggendo d'un monte, che sopra la marina riguardava, gli venne voglia di fare un colosso che da lungi apparisse a' naviganti, invitato massimamente dalla comodità del masso, donde cavare acconciamente si poteva, e dalla emulazione degli antichi, i quali forse pel medesimo effetto che Michelagnolo, capitati in quel loco o per fuggir l'ozio o per qualsivoglia altro fine, v'hanno lasciate alcune memorie imperfette ed abbozzate, che danno assai buon saggio dell'artificio loro ». E il confidente del Maestro aggiunge: « E certo l'avrebbe fatto, se 'l tempo bastato gli fosse o l'impresa per la quale era venuto glielo avesse conceduto; del che un giorno lo sentii molto dolere ».

Chi sa quale figura di Adamastor in atto di domare la burrasca o di Prometeo sfidante Giove, Michelangiolo avrebbe scolpito in questo blocco marmoreo che sorge dai flutti? Già i Greci avevano avuto di simili idee e forse più audaci. Racconta Plutarco che un artista propose ad Alessandro di scolpire nel monte Athos, che s'avanza nell'Egeo, l'imagine del re macedone, rappresentata da un colosso seduto che doveva tenere in una mano una città e con l'altra versare un fiume nel mare.

Questo desiderio di intagliare le montagne è davvero l'istinto titanico nell'uomo desideroso di eguagliar le forze che hanno pietrificato il globo e scolpito le forme della terra. Prova di quanto radicato fosse in Michelangiolo questo desiderio è la fantasia colossale che lo tormentava sulla bianca marina di Carrara.

Anche il mausoleo di Giulio II doveva restare allo stato di sogno. Quando, a prezzo di enormi sacrifici e

spese, i blocchi di marmo furono trasportati per mare e per fiume sulla Piazza di San Pietro, Giulio II improvvisamente mutò consiglio. Bramante, nemico di Michelangiolo quanto era amico di Raffaello, era riuscito a convincere il papa che farsi costruire il mausoleo, lui vivente, gli avrebbe portato sfortuna e che valeva meglio impiegare le enormi somme, che quello avrebbe richieste, alla ricostruzione della chiesa di San Pietro, di cui egli stesso era l'architetto. Così l'artista non solo vide svanire inevitabilmente il suo più bel sogno, ma si trovò immerso in enormi debiti per le spese di trasporto, debiti che il papa altrettanto capriccioso quanto impulsivo rifiutò per allora di saldare.

Respinto due volte dalla porta del Santo Padre dagli staffieri, Michelangiolo punto al vivo da questo affronto, nello spazio di ventiquattr'ore abbandonò Roma e si rifugiò a Firenze, avendo lasciato detto al papa che se in seguito avesse avuto bisogno del suo scultore avrebbe dovuto andarlo a cercare in casa sua. Rimasto solo alla corte papale, Bramante fece lapidare dal popolo i blocchi di marmo raccolti sulla piazza di San Pietro. E il famoso mausoleo non fu più costruito.

Così crollò il colossale progetto di Michelangiolo e del papa. Il lavoro accanito che l'artista aveva compiuto nel preparare quest'opera, si mutò per lui in una immane disillusione, in una eredità dolorosa di dissesti finanziari e di innumerevoli pene che attanagliarono per anni la sua esistenza. Fortunatamente per noi, ci rimangono di questo lavoro titanico tre frammenti che valgono forse l'opera completa. Essi sono il *Mosè*, in San Pietro in Vincoli a Roma, ed *I due Schiavi* del Louvre, resti preziosi che per un caso singolare, forse uno dei misteri della Provvidenza, ci rivelano il prodigioso genio dello

scultore, coi due poli della sua grande anima e tutta la novità della sua arte.

Entrate in San Pietro in Vincoli e vi trovate dinanzi il magnifico mausoleo di Giulio II, il capolavoro del suo scultore. In una cappella laterale, il profeta ebreo, conduttore del popolo d'Israele e manovratore di folgori, s'erge sovra un trono. La luce radente che piove da una vetrata illumina la sua figura. È forse quella una statua di marmo? Lo si direbbe un essere sovrumano, tanto domina là seduto, nelle colossali proporzioni di tre volte il vero. Tiene con la sinistra la tavola del decalogo: colla destra s'attorce la barba possente che gli scende come un fiume su le ginocchia. Quale tempesta contenuta in questa immobilità e quale costrizione di volontà in questo riposo! Ah non gli necessita una spada per comandare alle folle, perchè l'espressione del suo rude volto ha qualcosa di bestiale e di divino ad un tempo e ordini irresistibili sfavillano dai suoi occhi di capro. Le corna che ha sulla fronte sono un resto delle fiamme del Sinai e la folgore che emana dalla sua scarna figura di dominatore è un raggio di Geova. Tremate: chè s'egli si alza, squarcia la volta che lo sovrasta, e se leva la sua voce, il tuono della sua parola farà crollare i muri della chiesa. Questo Mosè è l'incarnazione della legge. Egli rappresenta e personifica in certo modo la possanza divina che crea tutti gli esseri, ma può pure tutti distruggere. È lo spirito puro che via via plasma e polverizza la materia.

Passiamo ora all'altra estremità della creazione, alla sua manifestazione umana ed individualista. Osserviamo gli *Schiavi* del Louvre, nel museo del Rinascimento: sono forse le due figure più commoventi che il cervello suo visionario abbia concepito e la sua mano nervosa abbia cesellato nel marmo, effluvi pietrificati delle sue intime

sofferenze, delle sue indicibili torture. Lo schiavo morente non è sdraiato, muore in piedi. Creatura ideale, ma palpitante di vita e di dolore. È un mirabile efebo, al corpo delicato, al volto sognatore di poeta. Egli sa che sta per morire e un'ultima volta s'erge, forte di tutta la sua speranza infranta, per protestare contro l'ingiusto destino. In un gesto supremo s'avvolge col braccio la testa rovesciata e in questa convulsione esala l'anima sua ancora incompleta.

Ah questa statua è un miracolo vivente: la sublime bellezza nel dolore. Bellezza carezzevole come una melodia e stridente come un urlo. In essa è tutta la novità della scultura michelangiolesca e tutta la differenza dalla scultura antica. Qui il genio del dolore che con una potenza, fino allora sconosciuta, parla attraverso alla pietà. Non c'è nel Laocoonte e nella Niobe che il dolore fisico; qui c'è sopratutto il dolore morale e questo dolore è come il pensiero, infinito. Lo schiavo che spezza le catene è incompiuto. Le sue forme erculee, i muscoli gonfi ed il suo volto vago ed intrepido appena si delineano nel blocco di pietra e si sente pur tuttavia il fragore delle catene che si spezzano e si presente la formidabile rivincita di tanti mali sofferti, di tante umiliazioni patite. Questi due schiavi, secondo il progetto primitivo di Michelangiolo, dovevano ornare i due angoli della base del mausoleo di Giulio II. Condivi pretende che sarebbero stati collocati a simbolizzare la vittoria del pontefice sui suoi nemici, e così probabilmente lo scultore ne spiegava il significato al papa. Ma per un occhio perspicace, l'agonia sofferente ed il gesto del lottatore sarebbero bastati a scuotere l'edificio da capo a piedi.

Riuniamo ora i tre frammenti di questo mausoleo ideale e ponendo di riscontro al *Mosè* gli *Schiavi*, troviamo fronteggiarsi i due poli opposti della natura mi-

chelangiolesca che sono ad un tempo i due poli correlativi dell'Eterno Mascolino, il suo lato divino e il suo lato umano. Da una parte la legge assoluta, la volontà eterna, inviolabile dello spirito universale; dall'altra l'individualità libera con la sua infinita sofferenza, la sua indomabile volontà, il suo inesausto desiderio.

Quale percezione penetrante e profetica in questa opposizione! Che non è forse tutto il problema dell'avvenire, la conciliazione di questi due estremi per mezzo della gerarchia delle forze psichiche e cosmiche?

Rifacciamoci a Giulio II. Malgrado le sue tergiversazioni e le sue impazienze, questo impetuoso e turbolento papa doveva fornire a Michelangiolo una più fortunata occasione di manifestare il suo genio geovita e titanico. Ma quante avventure ancora prima che scocchi l'ora del compimento!

Si conosce la sequela di litigi tra il pontefice e l'artista e gli episodi sono troppo noti per esser qui riferiti. Basti ricordare l'essenziale. La Signoria di Firenze è tempestata dai brevi del papa che reclama il suo scultore. La repubblica fiorentina, pur rispettando il più grande de' suoi cittadini, non vuol guastarsi col papa, tanto più che si tratta del sovrano più potente e bellicoso di quel tempo, e supplica Michelangiolo di tornare a Roma. L'artista se ne dà così poco pensiero che sogna di partire per Costantinopoli, dove il sultano lo invita per costrurre il ponte che deve congiungere Stambul a Pera. Frattanto il papa a capo del suo esercito si impossessa di Bologna, ne caccia i Bentivoglio e minaccia di marciare su Firenze. La repubblica ordina a Michelangiolo di calmare la collera del papa andandogli incontro in veste di ambasciatore. Fu d'uopo cedere. Lo scultore parte alla volta di Bologna e si presenta al papa che con parecchi mon-

signori siede a tavola al Palazzo dei Sedici. Giulio II che dapprima lo investe con aspri rimproveri, si volge poi ad un vescovo che con poco tatto tentava di prenderne le difese e gli grida: « Tu l'insulti, ciò che noi non abbiamo fatto: l'ignorante sei tu ». Ed ordina ai suoi servi di metter fuori il prelato. Sfogata così la sua collera, Giulio II si riconcilia col Buonarroti. Ma ancora una volta il papa gli impone un suo nuovo capriccio, ordinandogli di fondergli in bronzo una colossale statua da collocare sulla piazza di fronte a San Petronio e che testimonii la sua vittoria su Bologna. Avendogli chiesto Michelangiolo se dovesse mettere in mano al Santo Padre un libro, questi risponde: « Perchè un libro? Sono forse io un letterato? Una spada, una spada ».

La storia di questa statua è un'altra tragicommedia più singolare ancora di quella del mausoleo. Michelangiolo non conosceva l'arte del fondere, dovette quindi apprenderla da operai venuti da Firenze. In capo a sei mesi si tenta l'arrischiata impresa, ma la fondita fallisce e non esce dalla forma che metà della statua, per cui si deve ricominciare da capo. Finalmente dopo altri sei mesi di sudato lavoro presso la fornace, il papa esce armato della sua spada dall'involucro di creta e la statua viene eretta sulla grande piazza di Bologna. Per quanto formidabile, non vi rimase a lungo. Poco dopo i Bentivoglio riprendono Bologna, ne cacciano l'esercito pontificio e l'orgogliosa statua è dal popolo atterrata e frantumata ed i detriti venduti al duca d'Este che ne fa fondere un cannone. Che quadro dei costumi dell'epoca, questo episodio, e quale eloquente simbolo dei danni del potere temporale della Santa Sede, questo bronzo di un papa vincitore che si trasforma in cannone pronto a lanciar su l'eredità di San Pietro i suoi proiettili!

Pur tuttavia il focoso Giulio II non doveva acconten-

tarsi di folgorare i suoi nemici e di essere da loro dardeggiato: egli doveva ancora creare e creare in bellezza per opera del suo scultore trasformatosi in pittore. Sfortunato in politica, egli fu tanto più fortunato in arte, perchè aveva una larga visione e sentiva nobilmente. Giulio II tornando a Roma ricadde sotto l'influenza del suo architetto Bramante, il quale volendo perdere Michelangiolo, lo consigliò di fargli dipingere la volta della Sistina. Bramante contava su un fiasco enorme dello scultore, il quale si sarebbe così completamente screditato alla corte papale. Ma questo sinistro progetto, ordito per invidia, doveva procurare la maggior gloria a Michelangiolo. Il quale sdegnando la pittura ed ignaro della tecnica del fresco, resistette a lungo alla volontà del pontefice, finchè punto al vivo dalla sfida maligna d'un rivale finì per accondiscendervi.

Una cosmogonia doveva essere il frutto di lunghe riflessioni di una così potente fantasia. La sua immaginazione nutrita dello studio costante della Bibbia aveva veduto proiettarsi su quella volta la genesi di Mosè: la creazione del mondo, il nascimento tormentato dell'umanità. Bramante sperava di denigrare alla vista del pontefice il suo rivale e nemico e di poterlo schiacciare con Raffaello, ma il Buonarroti diventerà pittore e s'ergerà sul povero Sanzio come il Sinai tempestoso su le colline della Giudea. È così che il cuore titanico di Michelangiolo imprigionato nel Vaticano si svincolò per la sua grande opera. È così che lo schiavo divenne padrone.

E s'accinse al lavoro. Chiamò a sè da Firenze i più abili maestri per imparare a frescare, e questi inorgoglitisi si credettero presto suoi pari e superiori. Ma non eran trascorsi tre mesi ch'egli aveva imparato tutte le risorse del mestiere, dal modo di preparare il muro al dipingere sulla calce umida. Allora pagò i suoi collaboratori e li

rimandò infuriato. Da quel giorno volle essere solo: solo a macinarsi i colori, solo a stendere gli strati di calce sul muro, solo a dipingere la immensa superficie. S'installò nella cappella come in casa sua, ne reclamò le chiavi al Pontefice e non permise più ad alcuno di mettervi piede.

E tutto il giorno restava sul ponte dipingendo, ora stando in piedi, ora con la testa rovesciata, disteso su un lettino sospeso alla volta. La notte, disegnava o leggeva o meditava. Talvolta, incoronata la fronte di un casco che sosteneva una lanterna, nuovo ciclope, risaliva sul ponte per intrattenersi coi misteriosi fantasmi abbozzati sul muro. Così, senza quasi muoversi, con la sola compagnia del suo grande sogno, senz'altra lettura che la Bibbia ed i discorsi del Savonarola, visse all'infuori del tempo, perduto nell'eternità per ben cinque anni. La cupa Sistina fu per lui l'antro del Carmelo. In questo, il profeta Elia, impregnato del fuoco della meditazione, si preparò a folgorare i preti di Baal: in quella Michelangiolo evocò per i secoli la cosmogonia di Mosè. Per comprendere esattamente il senso religioso e filosofico infuso dal maestro in questa sua vasta composizione è necessario richiamarci alla memoria la distribuzione dei freschi della Sistina. Il soffitto della cappella rappresenta in un grande quadrilatero, diviso in nove scomparti, la creazione del mondo per opera di Geova. Una volta che otto finestre, quattro per lato, interrompono alla base, sostiene il soffitto rettangolare. Nei peduzzi tra le lunette seggono i Profeti con ciascuno di contro una Sibilla. Sorgono dalla base dei peduzzi, dei pilastri che sostengono un cornicione. Tra questi pilastri e sul cornicione sono aggruppati, nelle più varie attitudini degli adolescenti di una forza erculea, esseri possenti d'un mondo ignorato, cariatidi, lottatori, veggenti. Fra cielo e terra nello spazio

che separa le lunette dal soffitto, in una serie di pitture, si svolge la storia dell'umanità fino alla nascita del Cristo.

Qui con diversa espressione in una concezione ben altrimenti vasta, noi troviamo i tre mondi sovrapposti che già abbiamo riscontrato nella *Trasfigurazione* di Raffaello: il mondo spirituale — divino — il mondo astrale — animico — il mondo corporale — umano —. Notate la differenza dell'atmosfera, del movimento e del ritmo che in ciascuna di queste tre regioni domina. La forza, la calma e la maestà che il Creatore apporta nella sua opera, regnano nel mondo divino e superiore: il soffitto. Là Geova è il padrone sovrano: tutto pervade la sua luce sublime, abbagliante e creatrice. Ben altra cosa è il mondo delle Anime, dove sui loro seggi e sui loro sgabelli troneggiano in un tempio aereo e Profeti e Sibille. Passa sul loro capo l'uragano dello Spirito e li agitano due opposte correnti che in loro si urtano in un turbine terribile: il soffio divino e la tormenta delle umane passioni. La tempesta solleva le loro braccia, scapiglia e sconvolge le loro teste. Pur non vedendo direttamente il dramma sublime del soffitto, lo presentono: ne afferrano delle folate, ne ascoltano la eco. Solide e formose donne le Sibille, quali giovani, quali attempate. La vecchia *Persica* dal naso aquilino, arcata da lunga lettura, si curva su un talismano di evocazioni. La bella *Eritrea* riaccende la sua lampada appena spenta. La superba *Delfica* è tutta pervasa, come una Pitonessa del soffio di un Dio. Il soffio dello Spirito dilata le sue narici, gonfia i suoi seni: essa profetizza con occhio scintillante. Le potenze cosmiche che agiscono nell'umanità, e che a volta a volta l'ispirano, l'eccitano e la flagellano, sono rappresentate dagli adolescenti alle forme erculee che si agitano e circolano attorno ai Profeti. Sono gli Eloim della Bibbia. I Profeti

non li vedono, ma ascoltano la loro voce, poichè essi parlano loro. Daniele scrive fieramente quanto loro dettano. Isaia, il gomito e la mano poggiati su un libro chiuso, maestosamente ascolta. Dietro di lui un Eloim, indicandogli qualcosa nel vuoto, pare che gli chiegga: Non vedi? Ezechiele, da l'aspro ed imperioso profilo, avvolto il capo in un turbante, parla ad un re d'Israele gridandogli: « Giustizia, giustizia ». Geremia per contro reclina disperatamente la sua possente testa sotto il peso del destino e con la mano si comprime la bocca ancora semiaperta che appena ha cessato di gridare: « Guai, guai ad Israele! ».

Ma non sono vani il vaticinare, il gemere ed il vociare dei Profeti e delle Sibille tra i pilastri dei peduzzi, poichè tra cielo e terra, in alto sovra le loro teste e sotto i loro piedi, ne l'abisso, l'umanità sedotta da Satana e corrotta per il peccato, si precipita in cadute rincalzantisi come in una immensa cascata, dalla colpa al delitto, dalla miseria alla disperazione. E tra questi deplorevoli episodii non si sa quale sia il più tragico, se i fuggenti il diluvio sopraffatti dai flutti a sommo di un monte, o gli Ebrei sperduti nel deserto e divorati dai serpenti, o Annau crocifisso da Assuero, o Giuditta, la cortigiana vendicatrice, eroica e colpevole, che fa saltare la testa di Oloferne, ebbro di voluttà. E la tempesta di vita, la forza divinatrice del Dio creatore, il vento dello Spirito che sferza la schiena dei Profeti e fa fremere le Sibille continuano a soffiare e scuotere fino alle basi la Sistina, questa sala tenebrosa dove si riflette il turbine del Cosmo.

Ma sul punto di soccombere a questa vertigine di spavento, per rialzare il nostro morale e ritrovare il nostro coraggio, basta sollevare lo sguardo al sommo della volta. Quel soffitto rettangolare è una finestra aperta sul firmamento. In spazi infiniti respirano, là, la Forza, la

Potenza e la Maestà: là Geova, col suo soffio creatore regna sovrano. Mosè, ritenendo come una profanazione dello Spirito supremo tutte le sue figurazioni puerili ed imperfette, aveva vietato nella sua legge di rappresentarlo sotto qualunque forma. Ma col Rinascimento era venuto il tempo in cui l'uomo aveva sentito la necessità di figurarsi il proprio Creatore, in una forma umana, quale ne le loro ardenti meditazioni avevano potuto concepirlo i profeti. Fermate successivamente la vostra attenzione sopra questi tre affreschi: *La creazione del mondo* - *La creazione dell'uomo* - *La creazione della donna*, e comprenderete come il supremo genio platonico, mediante la suggestione delle linee, possa costringere in campi limitati il sentimento dell'espansione senza confini, il movimento ne l'immobilità e la vita sconfinata nella figura umana.

La *Creazione del mondo* è una concezione d'una grandiosa semplicità. Un globo nero, che cerchi di luce e d'ombra avvolgono, fluttua in un'atmosfera crepuscolare. A fianco Geova, portato dalla tempesta, si adagia nello spazio: non mostra che il dorso ed il profilo, ma il turbine che sconvolge il suo manto accusa il brusco suo arrestarsi in una corsa vertiginosa che subito riprenderà. Sono fissate ad un tempo la massima concentrazione e la massima espansione. In questo istante il suo braccio si stende verso il globo nerastro per separare la luce dalle tenebre. Di qui propriamente l'origine della terra.

Osserviamo ora la *Creazione dell'uomo*. Adamo nella sua nudità primitiva, giace sul suolo deserto. Su questo corpo svelto e vigoroso s'impronta la bellezza maschile, e tuttavia io non so quale esitazione lo pervade, quale timida grazia, che accusano la sua attitudine di ansiosa attesa, i suoi occhi appena liberati dal sonno dell'incoscienza. È l'uomo in tutta la sua forza e tutta la sua de

bolezza, sdraiato sulla sua impotenza e che lentamente si anima al contatto di Geova. Questi portato da un gran vento oscilla nello spazio alla sua presenza: tende la sua mano verso la creatura che al suo appello si scuote e tocca col suo dito il dito dell'Onnipossente. Una serena maestà irradia la fronte del Creatore: gli angioli e le potenze celesti fluttuano nelle pieghe del suo manto sollevato dalla bufera, e gettano uno sguardo meravigliato, quasi di spavento su l'uomo nascente che si svincola dall'argilla terrestre. Impossibile rendere con maggior parsimonia di tratti, in una composizione più semplice, la misteriosa relazione tra il finito e l'infinito, tra l'uomo e Dio. Scompare qui la volgare prospettiva, le proporzioni ingigantiscono, e il sentimento de l'eterno è dato da la grandiosità delle linee che accusano l'immensità della creazione. La tempesta nella quale Geova fluttua è il soffio stesso della creazione e lo sguardo di Adamo affoga l'anima umana nel suo occhio di fuoco. Per sfondo, il suolo nudo e il gorgo tempestoso dello spazio, ma circola fra l'uno e l'altro la vita dei mondi.

La *Creazione della donna* viene a completare l'opera terrestre. Nella creazione della terra, coi cerchi luminosi e foschi che palpitano intorno ad essa e col turbine che involve Geova, Michelangiolo ci dà il senso de l'infinito: nella creazione dell'uomo ce lo instilla coll'effluvio di vita che corre tra l'occhio di Geova e quello di Adamo, mentre lo evoca in noi con la linea ascendente della vita, nella creazione della donna. La figura di Geova, in piedi visto di profilo, poggia su la base del quadro e la testa ne sfiora la sommità. Si direbbe ch'egli affondi il piede nel suolo terrestre e con la fronte oltrepassi i cieli. In atto pensoso appoggia il gomito su la mano sinistra. Con la destra par raccolga qualcosa nello spazio. Questo qualcosa è la donna uscita appena dal costato di Adamo e

che si slancia, le mani giunte, verso il Creatore, in atto di riconoscenza e di adorazione. Non è ancora la parte eterea de l'Eterno Femminino, che col Cristo esce dagli arcani di Dio e verrà a trasfigurare la donna stessa: non è per ora che la Femmina opulenta e feconda, Eva, la madre del genere umano, ma già avvenente per il suo slancio ed il leggero elevarsi.

Se noi colmiamo i nostri occhi ed il nostro cuore con gli effluvi emananti da questi tre quadri, noi avremo sorvolato in tre battiti d'ala lo spaventevole precipitare dell'umanità nel tenebroso caos della materia e nei suoi tumultuosi destini, che Michelangiolo rappresentò nei peduzzi della volta. Poichè chi ha contemplato lo spettacolo sublime della creazione ed è capace di riviverlo in se stesso, si sente pullular da l'intimo dei visceri la scintilla creatrice, ed è certo che per la molla della Fede cosciente e della Volontà, saprà raggiungere le sfere del Divino al disopra dei fiumi di sangue e dei torrenti di lagrime, al di là delle cascate e degli abissi.

Queste le emozioni titaniche e geovite ad un tempo, questo il nuovo fremito che Michelangiolo nella sua epopea pittorica ha infuso al mondo. Ma quanto lavoro, quante sofferenze, quante amarezze impietrite coi colori su queste pareti annerite dal tempo e affumicate dai ceri!

Per il suo orgoglio selvaggio, per il suo scrupolo e la sua fierezza d'artista, per il suo carattere scontroso, il solitario fanatico non voleva svelar al pubblico la sua opera se non ultimata. Neppure al papa concedette di vedere la sua volta già quasi compiuta. Quando questi insisteva, il suo pittore inventava stratagemma su stratagemma per impedirgli di salire sul ponte. Talvolta demoliva la scala e la sostituiva con una a pioli, per la quale il vecchio pontefice non poteva salire, tal'altra spezzava le assi dell'impalcatura. Ad ogni visita il papa

chiedeva: « Quando avrai tu finito? » Michelangiolo imperterrito: « Quando mi sarà possibile ». Tanto che un giorno il papa indispettito lo percosse col suo bastone. Ma la sera stessa gli faceva chiedere scusa da un suo gentiluomo di corte e gli mandava 500 ducati. E l'indomani s'era da capo coi bisticci. Fino a che il papa inveendo gridò: « Vuoi tu dunque ch'io ti faccia buttar giù dal ponte? » Allora l'artista scontroso cedette: fece togliere i ponti ed il giorno dei Santi del 1512 tutta Roma potè contemplare l'opera gigantesca che ben presto destò l'ammirazione dell'Italia e del mondo intero. Di fronte alla visione terrificante di questi profeti, un po' sconcertato, il pontefice osservò: « Non c'è per nulla dell'oro nella tua decorazione ». Il Buonarroti, sorridendo, spiritosamente rispose: « Santo Padre, cotesta gente non eran dei ricchi, ma santi personaggi che non portavano oro e poco si curavano dei beni di questo mondo ».

III.

Michelangiolo patriota - La cappella de' Medici
L'eroe moderno e la ispirazione cosmica.

Succedette a Giulio II il papa Leone X. Compiuta la sua grande opera, Michelangiolo lascia Roma, carico di gloria, ma a mezzo sfatto per la fatica, e se ne torna alla sua cara e turbolenta città natale, dove ritrova le passioni politiche e le lotte che avevano commosso la sua giovinezza.

Il sentimento della patria non era mai venuto meno nell'animo del Buonarroti. Giovanissimo, conobbe il Machiavelli, ne seguì i discorsi d'un'aspra eloquenza, ascoltò attento quella voce di Bruto sferzante i tiranni, prima

che Cesare Borgia non avvelenasse l'anima del segretario della Repubblica. Vibrò di entusiasmo ai discorsi del Savonarola che chiamava la sua patria al pentimento contro la corruzione dei costumi ed alla libertà contro il papa sacrilego Alessandro VI. Fremette d'orrore e di indignazione quando questo domenicano profeta, che novello Isaia, aveva predetto tutte le disgrazie dell'Italia sotto la dominazione straniera, fu colpito di scomunica e bruciato vivo sulla piazza di Palazzo Vecchio, mentre il popolino gli lanciava dei sassi. Le parole e l'immagine del martire eran rimaste ne la sua anima come dei tizzoni ardenti. Benchè protetto da' Medici e fedele al suo dovere di riconoscenza, Michelangiolo era rimasto in cuor suo un fiero repubblicano. « Io ho servito i papi, diceva nella sua vecchiezza, ma lo feci per forza ». Altrettanto avrebbe potuto dire de' Medici, salvo che per Lorenzo il Magniffco, suo padre adottivo, per il quale conservò sempre un culto. Quando le truppe pontificie di Alessandro de' Medici presero d'assalto Firenze, Michelangiolo ebbe l'incarico della difesa della città, come ingegnere. Ancor oggi si vedono a Monte Oliveto i resti del muro di cinta ch'egli fece costruire. Armò di due cannoni la torre Niccolò, ed il pittore della Sistina fu visto fare la sentinella, notti intere, per spiare gli assalti del nemico. La sua posizione tra il papato, la Signoria ed i Medici era estremamente pericolosa: corse rischio di perdere la testa quando la città, per tradimento, cadde in possesso del papa, e dovette fuggire. Ma il successore di Alessandro, papa Clemente, gli perdonò e l'incaricò di ornar di sculture la cappella de' Medici nella chiesa di San Lorenzo a Firenze. Fu la salvezza dell'artista, il quale uscirà così dalla miserabile realtà per rientrare nel suo regno ideale. Non più a Roma o a Firenze, ma nella sua patria divina, sotto il radiar delle idee

eterne, egli potrà là realizzare nel candido marmo i suoi sogni più belli. Entriamo nella cappella a cui si arriva attraverso la chiesa di San Lorenzo. Chiusa nella grossezza dei muri, ma abbondantemente rischiarata da l'alto, essa accoglie il visitatore con un luminoso sorriso nella sua quadrata struttura. D'architettura fiorentina, con pilastri scanellati e nobili arcate, essa par quasi raccogliere in sè tutta la luminosità del giorno. Quale contrasto con le profondità cupe della Sistina, quale scintillìo di candide luci: non altro che bellezza e splendore di marmi. Si potrebbe scrivere sulla porta di questo mausoleo: « Lasciate ogni tristezza, voi ch'entrate ».

La decorazione: due tombe incastonate nel muro. Ma son forse delle tombe questi bianchi sarcofaghi sorretti da eleganti supporti? Coronati in alto da un doppio cornicione, le opposte volute come la cornice di un blasone, hanno l'aspetto di scudi parlanti con i loro cimieri. Sui cornicioni s'adagiano quattro genî: personaggi sovrumani, strane e misteriose divinità di questa cappella. Diamo prima uno sguardo alle due figure poste nelle nicchie sopra i sarcofagi. Sono Lorenzo e Giuliano de' Medici[1]: non ritratti, ma figure ideali. Lorenzo, detto il Pensieroso, appoggia il mento sulla mano in atto di profonda meditazione; Giuliano tiene il bastone del comando e sembra pronto ad alzarsi. Questi due giovani, vestiti ed armati all'antica, con ammirevole eleganza e sobrietà, rappresentano due facce dell'eroe del Rinascimento, oltre che dell'eroe moderno in generale, il *pensiero* e l'*azione*, sorreggentisi e penetrantisi nel loro equilibrio. Circostanza nuova, il pensatore porta il casco, ma non è che per meditare più profondamente: il guerriero tiene il bastone

---

(1) Giuliano duca di Nemours e fratello di Leone X, e Lorenzo duca d'Urbino, padre di Caterina de' Medici.

del condottiero e la sua azione non sarà che più energica. Il guerriero col suo corpo pensa quanto l'altro, e il pensatore quanto il guerriero agisce a distanza col suo cervello. Si potrebbe applicar loro questa nobil sentenza della saggezza Indù: « Quegli è veramente saggio che trova il riposo nell'azione e l'azione nel riposo ».

Osserviamo ora i genî sovrumani adagiantisi abbinati sui sarcofagi appiedi di questi eroi e veglianti sui loro destini. Genî possenti e quali genî! degni in tutto degli splendidi ed universali nomi che portano: L'*Aurora* ed il *Crepuscolo*, il *Giorno* e la *Notte*, la cui evoluzione grandiosa e regolare abbraccia il corso della vita umana e la vita dei pianeti, la più tangibile delle Potenze cosmiche, sotto l'influenza delle quali si evolvono i mondi e l'umanità. L'anima divina non procede da quelle: essa deriva direttamente da Dio, ma queste potenze ne sono le nutrici e le custodi. Esse disegnano i quadri e plasmano le sfere, nelle quali l'anima prospera e cresce. Quale grazia e quale malinconia in questa giovane donna sdraiata ai piedi del Pensieroso! Appoggiandosi al gomito, si solleva a stento. È l'Aurora. Essa indovina tutte le lotte, tutti i dolori che apporterà il giorno ch'essa annunzia e vorrebbe riaddormentarsi piuttosto che assistervi. Ma implacabile è la legge dell'universo: bisogna pure che si risvegli. E quale stanchezza nel vecchio smagrito che le volge le spalle e forma il suo opposto. Egli sa che tutto passa e sfiorisce irrimediabilmente, che sono effimere le più grandi meraviglie; si tratti di una giornata della terra, della vita di un grand'uomo o dell'evoluzione d'un pianeta. Egli sa che il presente è inafferrabile come un punto nello spazio, come un attimo nell'eternità: sa che tutti gli esseri non vivono che per ciò che è scomparso e per ciò che è nascituro. Con questa coscienza, egli vorrebbe addormentarsi per sempre. E il

Pensieroso, che medita là in alto, ancor egli lo sa, ma tenta di trarre da tutto quanto a lui raccontano l'aurora ed il crepuscolo, l'immortale quintessenza.

Volgiamoci all'altra statua, al guerriero, e contempliamo un istante le deità che lo custodiscono, la *Notte* ed il *Giorno*. Qui lo spettacolo, nella sua concitata energia e ne la sua forza raccolta, si presenta più terribile. Chi è dunque quella donna dal sonno convulso che ripiega sul seno la sua bella testa, grave del tragico sonno che l'opprime? Una civetta si è raccolta sotto la sua gamba ripiegata, un'antica maschera dal cipiglio spaurito è appesa alla roccia che la sorregge. È davvero una deità, ma è pur tuttavia una donna. Accostatevi ed osservate il suo volto a mezzo nascosto. La nobiltà di una regina detronizzata è nel suo profilo doloroso, e nella bocca contratta, una muta, infinita sofferenza. Si direbbe che porti in cuore il lutto d'un mondo travolto o stia per partorire un nuovo mondo. Sarebbe forse la notte di Esiodo che chiude nel suo seno il caos? No, è troppo bella, troppo forte, troppo cosciente anche nel sonno. Neppure il dolore ha potuto sfiorire la sua bellezza. Pari è in lei la potenza genitrice e la forza della sofferenza. Eccola agitarsi nel suo incubo. È una titanide addormentata, ma non vinta... Fecondata... porterà nel suo bacino una legione di eroi. Giudicatene dal suo opposto, il *Giorno* figlio di questa notte. Appoggiato sul gomito volge il dorso allo spettatore. E su questo dorso, più eloquente di un volto, si vedono gonfiare i muscoli del suo torso come i flutti dell'Oceano sotto l'infuriare dell'uragano. In atto di alzarsi egli si volta e la sua faccia incompiuta lancia lontano un formidabile sguardo.

Questo poema marmoreo ebbe, come si sa, un epilogo poetico, che è qui necessario ricordare, per comprendere la psicologia dello scultore: poichè quest'epi-

sodio segna un punto volgente nella vita di Michelangiolo. Se da un lato dimostra quanto poco, lui vivente, fosse compresa l'intima significazione dei suoi capolavori, dall'altro lato ci permette di penetrare la sua vita interiore ch'egli gelosamente nascondeva, e di raccogliere il soffio d'ispirazione che l'animava mentre scolpiva i personaggi sovrumani della cappella de' Medici. Un amabile, ma superficiale poeta, Giov. Strozzi, dettava sulla famosa notte questi versi:

> La notte che tu vedi in sì dolci atti
> dormir, fu da un Angelo scolpita
> in questo sasso, e perchè dorme ha vita:
> destala, se non credi, e parleratti.

È lo scultore stesso che s'incaricò di far parlare la sua figlia di marmo. Al madrigale dell'imprudente innamorato rispose:

> Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso
> mentre che 'l danno e la vergogna dura,
> non veder, non sentir m'è gran ventura:
> però non mi destar, deh parla basso.

In questa quartina singhiozza ed urla l'anima ferita del cittadino, che aveva bevuto fino alla feccia le umiliazioni e le miserie della sua patria. Dopo aver rappresentato nel marmo la perduta libertà di Firenze, egli la piange nella lingua di Dante. Ma v'ha di più: questi versi provano ancora che in questa Titanide, ch'egli aveva plasmata con le sue mani ardenti e che tanti segreti racchiude, egli aveva versato, oltre al resto, tutta l'anima d'Italia.

IV.

Il Pessimismo di Michelangiolo
Il Giudizio Universale.

Colla volta della Sistina e la cappella de' Medici, Michelangiolo aveva toccato, con uno sforzo gigantesco, due culmini, dai quali egli non poteva più che ridiscendere. E la scesa fu lunga, ma continua, fino a l'estrema vecchiezza. Il pessimismo, che la colora di lugubre tinta, lo si spiega in parte per gli avvenimenti politici e la decadenza dei costumi che intristirono l'esistenza di questo grand'uomo, così affezionato alla sua patria. Pensiamo ai pubblici disastri, ai nauseanti spettacoli dei quali egli fu contemporaneo e bene spesso il testimonio oculare. Dapprima l'invasione dell'Italia per opera di Carlo VIII seguita dal martirio del Savonarola: poi l'irruzione degli Spagnuoli e degli Imperiali tedeschi: i massacri di Milano, di Brescia e di Ravenna: le orgie sadiche che lordarono la Santa Sede con Alessandro VI, i saturnali scatenati al Vaticano, i cardinali avvelenati dal papa con l'ostia santa: suprema ironia e infernale bravata, il figlio di questo papa, Cesare Borgia, vero demonio sotto specie umana, brillante per eleganza, corazzato di bellezza, Satana scherzevole e trionfale, sorridente attraverso l'incesto ed il fratricidio, seduttore di femmine col delitto negli occhi e l'inferno nel cuore, questo mostro, vincitore senza tema e senza rimorsi, che mette a fuoco e a sangue la Romagna e la Toscana: l'Italia che si smembrava da se stessa: infine, per coronar l'opera, lo spaventoso sacco di Roma per opera dei Lanzichenecchi di Carlo V.

Da allora s'abbattè su le fiorenti città della penisola,

come un catafalco, il peso della servitù che prostrava il coraggio, sconfortava la fede. L'arte degli Epigoni divenne effeminata nell'imitazione stanca dei maestri, e nelle frivole mondanità della decadenza. Ben si comprende che dinanzi a questa calata a picco nell'onta e nella volgarità, dinanzi a questo cumulo di crudeltà e flagelli, di debolezze e di vizi, l'anima eroica ed austera di Michelangiolo sia stata penetrata d'amarezza. Quando Paolo III gli propose di rappresentare il Giudizio Universale su una delle pareti della Sistina, di cui già aveva illustrata la volta, l'artista intravvide tosto l'occasione di scatenare la sua repressa collera e di erigere, per le età future, nel santuario della cristianità, un implacabile tribunale per i delitti del suo tempo.

Un breve di Paolo III in data 5 settembre 1535 nominava Michelangiolo scultore e pittore principale del Palazzo Apostolico. Egli aveva allora sessant'un anni e in sei anni compiva su una parete della Sistina il suo *Giudizio Universale*, il quale misura cinquanta piedi in altezza per quaranta in larghezza. L'affresco, osservato in senso verticale, si divide in due parti. A destra, una cascata di corpi ruinanti da l'alto in basso: i dannati che precipitano nell'inferno. A sinistra, un fiorire di forme umane si solleva a stento verso il cielo: i peccatori che hanno espiato la loro pena e gli eletti. Nel senso orizzontale, l'enorme affresco è diviso in tre parti: in alto il cielo, in basso il purgatorio e l'inferno, al centro la regione in cui angeli e demoni si contendono le anime. Se ora si vuol comprendere appieno l'insieme dell'immensa composizione, che è impossibile di abbracciare con un solo colpo d'occhio, si osservi gli undici gruppi perfettamente distinti che il Condivi così descrive:

« Nella parte di mezzo dell'aria, vicini alla terra, sono li sette agnoli descritti da san Giovanni nell'Apocalisse,

che colle trombe alla bocca chiamano i morti al Giudizio dalle quattro parti del mondo; tra i quali ne sono due altri col libro aperto in mano, nel quale ciascheduno leggendo e riconoscendo la passata vita, abbia quasi da se stesso a giudicarsi. Al suono di queste trombe si vedono in terra aprire i monumenti, ed uscir fuore l'umana specie in vari e maravigliosi gesti; mentrechè alcuni, secondo la profezia di Ezechiello, solamente l'ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carne mezza vestita, altri tutta. Chi ignudo, chi vestito di que' panni o lenzuola, in che portato alla fossa fu involto, e di quelle cercar di svilupparsi. Fra questi alcuni ci sono, che per ancora non paiono ben ben desti, e riguardando il cielo stanno quasi dubbiosi dove la divina giustizia gli chiami. Qui è dilettevol cosa a vedere alcuni con fatica e sforzo uscir fuor della terra, e chi colle braccia tese al cielo pigliare il volo, chi di già averlo preso; elevati in aria, chi più, chi meno, in vari gesti e modi. Sopra gli angioli delle trombe è il figliuol di Dio in maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d'uomo che irato maledica i rei, e gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno, e colla sinistra distesa alla parte destra, par che dolcemente raccolga i buoni. Per la cui sentenza si veggiono li angeli tra cielo e terra, come esecutori della divina sentenza, nella destra correre in aiuto delli eletti a cui dalli maligni spiriti fosse impedito il volo, e nella sinistra per ributtare a terra i reprobi, che già per loro audacia si fossino inalzati: i quali reprobi però, da' maligni spiriti sono in giù ritirati, i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti vergognose, e conseguentemente ogni vizioso per quella parte in che peccò. Sotto ai quali reprobi si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive Dante nel suo Inferno nella palude d'Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimo-

strasse; e giunta la barca alla ripa, si veggion tutte quel-l'anime della barca a gara gittarsi fuora, spronate dalla divina giustizia; sicchè la tema, come dice il poeta, si volge in desio. Poi ricevuta da Minos la sentenza, esser tirate da' maligni spiriti al cupo inferno: dove si veggiono maravigliosi atti di gravi e disperati affetti, quali ricerca il luogo. Intorno al figliuol d'Iddio nelle nubi del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio e corona i beati già resuscitati; ma separata e prossima al figliuolo la madre sua, timorosetta in sembiante e quasi non bene assicurata dell'ira e secreto di Dio, trarsi quanto più può sotto il figliuolo. Dopo lei il Batista, e li dodici Apostoli, e santi e sante di Dio, ciascheduno mostrando al tremendo giudice quella cosa, per mezzo della quale, mentre confessò il suo nome, fu di vita privo. Sant'Andrea la croce, san Bartolomeo la pelle, san Lorenzo la graticola, san Bastiano le freccie, san Biagio i pettini di ferro, santa Caterina la ruota, ed altri altre cose, per le quali da noi possan esser conosciuti. Sopra questi al destro e sinistro lato, nella superior parte della facciata, si veggion gruppi d'agnoletti, in atti vaghi e rari, appresentare in cielo la croce del figliuolo di Dio, la spugna, la corona di spine, i chiodi e la colonna dove fu flagellato, per rinfacciare ai rei i beneficii di Dio, de' quali sieno stati ingratissimi e sconoscenti, e confortare e dar fiducia a' buoni. »

E se ora ci chiediamo qual è il valore estetico dell'opera e la sua portata filosofica, giudicheremo altissimo il primo e molto inferiore la seconda.

Dal punto di vista tecnico dei raggruppamenti e della modellatura della figura umana, questa grandiosa composizione supera in audacia ed energia le opere più gigantesche. In questa prodigiosa ginnastica pittorica Michelangiolo ha mostrato tutto ciò ch'egli sapeva fare del

corpo umano. Vi si trovano tutte le pose, tutti i movimenti immaginabili: scorci, capoversi, corpi attanagliati e dilatati e contorti in tutti i sensi, o arrotolati come sfere, precipitati a capofitto o lanciati nell'aria. Una folla brulicante distribuita in undici gruppi che rompono l'azzurro cupo e fuliginoso del muro colle loro carni rossiccie dai muscoli gonfi. Si direbbe che una potenza infernale giochi con questa materia umana, come un fiume con le onde od un giocoliere con le palle. E in questo centinaio di figure, non una che non sia anatomicamente esatta, non una che non sia l'espressione di una violenta passione. Dal punto di vista psicologico l'impressione è penosa e superficiale ad un tempo stesso. È quella d'una forza materiale, non di una forza morale: potenza distruttiva, non creativa. Sembra che il Creatore, pentito di aver creato, in un impeto d'ira voglia distruggere l'opera propria. La psicologia è elementare, circoscritta a due sentimenti: la collera e il terrore. Il Cristo ha l'aspetto di un esecutore, i dannati di martiri. Negli eletti il terrore si attenua in un supplichevole timore. In quel torbido cielo, non un lampo di speranza, non un raggio di tenerezza. Anche gli angioli che portano all'Empireo gli stromenti della crocifissione, vi salgono con un volo pesante, e non respirano che la vendetta.

Si è detto con ragione che questo affresco, per lo stile suo, è piuttosto scultorio che pittorico, e l'osservazione si dirige al fondo psicologico dell'opera, al pensiero, alla ispirazione. Essa manca dell'Al di là. Nulla suggerisce oltre quanto rappresenta. L'effetto d'oppressione è sopratutto fisico. È il *Dies irae* dell'umanità, è l'Inferno di Dante, ma senza la sottile e profonda psicologia di questo.

È un quadro dell'Apocalisse preso alla lettera, spogliato del suo senso esoterico, del suo meraviglioso simbolismo e delle lontane prospettive sull'anima umana.

Che abisso tra la volta della Sistina e questa sua grande parete! Là, in alto, un foro nell'invisibile, una visione dell'eternità; qui, in basso, un tonfo nell'inferno della realtà, nei momenti più crudeli della storia. Opera erculea, ma non prometeica, il *Giudizio Universale* di Michelangiolo fa prova che se l'indignazione e l'ira sono talvolta necessarie in questo mondo per castigare l'infamia ed il delitto, non sono mai di così grandi Muse come l'amore e l'entusiasmo.

V.

Vittoria Colonna - Gli ultimi anni La grande rinuncia.

Nessun uomo fu più vittima del suo genio, quanto il Buonarroti. Il contrasto tra l'artista e l'uomo meraviglia ed accora. Quando impugna lo scalpello e toglie tra mano i pennelli Michelangiolo ci appare come un gigante tra i giganti, un sovrano nel consesso dei grandi creatori. Ma il Titano geovita, l'evocatore della creazione del mondo e del giudizio universale, nella sua quotidiana esistenza fu il più umile, il più esitante, il più irrequieto degli uomini. Vessato dai fratelli che sfruttavano sfrontatamente la sua generosità, attanagliato dalle preoccupazioni per le sue grandi imprese, tormentato dai rimorsi per gli eccessivi scrupoli di coscienza, egli non ebbe mai un istante di gioia completa o di viva espansione. Per colmo di sventura, e va ricercata qui la causa di segrete e cocenti torture, era sensibilissimo ad un terribile potere: l'Eterno Femminino. La donna l'attraeva e lo sconcertava.

Da un lato, la donna esaltava il suo ardente desiderio della bellezza: dall'altro, sovreccitava i suoi sensi, e cosa strana per un italiano, qualunque concessione alla carne gli si affacciava come un peccato mortale: i suoi sonetti ed i suoi madrigali sono un continuo rimpianto di non riuscire a raggiungere la perfezione morale, un'alternativa di folli desideri e di puerili rimorsi. Si direbbero le poesie di un uomo che non ha mai conosciuto il vero amore e che non fu mai amato. Con tutto ciò, la donna resta per lui un soggetto d'illimitato entusiasmo e di eterna desolazione. In fondo, questo esclusivo e intrattabile iniziato dell'Eterno Mascolino, non ha punto penetrato l'anima femminile. Non ne conobbe nè la forza, nè la debolezza, non la virtù, non i vizi, ma il corpo delizioso e l'anima fluttuante della donna lo tormentarono di continuo. Come più avanzava nell'età, più si chiudeva nella sua solitudine ed esclamava con Scipione: « Io non sono mai meno solo di quando son solo ». Ascoltate questa lamentevole elegia del suo stato:

> Ohimè! ohimè! che pur pensando
> Agli anni corsi, lasso! non ritrovo
> Fra tanti un giorno che sia stato mio.
> Le fallaci speranze e 'l van desio,
> Piangendo, amando, ardendo e sospirando
> (Ch'affetto alcun mortal non m'è più nuovo),
> M'hanno tenuto, ora il conosco e provo,
> E dal vero e dal ben sempre lontano.
> Io parto, a mano a mano
> Crescemi ognor più l'ombra e il Sol vien manco,
> E son presso al cadere infermo e stanco.

E altrove:

> Io vo, misero, ohimè! nè so ben dove,
> Aspro temo 'l vïaggio, e 'l tempo andato,
> L'ora m'appressa per che gli occhi chiuda.

Or che l'età la scorza cangia e muda,
La morte e l'alma insieme fan gran prove,
Con dura e incerta guerra, del mio stato;
E s'io non son per troppa tema errato
(Voglialo il cielo e il proprio amor ch'io sia),
L'eterna pena mia
Nel mal inteso e mal usato vero
Veggio, Signor, nè so qual ch'io mi spero.

Tuttavia al limitare della vecchiaia, verso la sessantina, incontrò una donna superiore, il cui riflessivo affetto gli dette come un pallido raggio di quella gioia che egli aveva invano cercata.

Figlia di Fabrizio Colonna e di Agnese da Montefeltro, Vittoria Colonna, nata nel 1492, apparteneva alla più alta aristocrazia italiana e fu una delle grandi donne del Rinascimento. A diciasette anni sposò Ferrante Francesco D'Avalos, marchese di Pescara. Trascorsero la loro luna di miele nel castello del marchese, nell'incanto del golfo di Napoli. Per l'eterna legge che congiunge gli estremi, la grave Musa amò follemente il bel cavaliere, il brillante capitano, futuro vincitore di Pavia, ma che era pure un incorreggibile Don Giovanni. Vittoria, bellezza piuttosto virile e d'una maestosa serenità, era sopratutto un'intellettuale. Così si caratterizza essa stessa in un sonetto:

Gli altri semplici sensi, che non fanno
Concordia; ove beltà nasce, e il vero
Divin'amor, che gentil alma accende;
Non mi fur mai cagion di gioia, o affanno:
Che 'l chiaro foco mio fa 'l cor sì altero,
Ch'ogni basso pensier sempre l'offende.

Una natura così severa non poteva soddisfare il marchese di Pescara, che la tradì in tutti i modi, anche nella sua stessa casa. Ma nulla valse a sminuire il suo amore: assente o presente, fedele o infedele, essa continuò ad

amarlo con la stessa passione. Dopo la sua morte divenne poetessa per celebrarne la gloria, ed i suoi sonetti formarono l'ammirazione dei suoi illustri amici, Sandolet, Bembo, Castiglione, Ariosto, ecc., e la resero celebre in tutta Italia. Essa continuò così a vivere, col suo idolo, in una solitudine circondata d'amicizia come in uno di quei piccoli chioschi circolari, costruiti per i nobili convegni, a l'ombra folta d'una villa romana, quasi chiostri discreti e nascosti, ma dai quali lo sguardo dilaga su l'agitata città e su l'immensa campagna di Roma.

Quando Michelangiolo, nel 1535, incontrò Vittoria Colonna, essa aveva quarantatre anni e lui sessantuno. I lineamenti fieri e tristi di quella donna gli richiamavano quelli della sua Titanide, la tragica notte marmorea della cappella de' Medici. L'illustre marchesa di Pescara col suo profilo d'aquila, la bocca un po' dura e gli occhi imperiosi che racchiudevano la facoltà del suo comando, gli apparve come una regina detronizzata.

Donna virile che sembrava capace di amare coscientemente e di volere per se stessa, cosa rarissima nelle donne, e che Michelangiolo credeva impossibile, conquistò subito il cuore del grande artista parlandogli dell'arte come nessuno mai gliene aveva parlato e spiegandogli la sua opera meglio di quanto non avrebbe potuto fare egli stesso. Allora il cuore del vecchio solitario prese fuoco come una miccia. Egli mandò a Vittoria parecchi sonetti emananti una così ardente fiamma che non poteva essere solo spirituale. Vittoria si affrettò a calmare in quel vecchio fanciullo l'impeto giovanile, così pronto sempre a risvegliarsi nell'artista. Essa si ritirò in uno dei tanti conventi in cui soleva passare qualche tempo e mandò a Michelangiolo una calma, ragionevole lettera, nella quale lo richiamava alla sua arte sublime, alla sua opera, a Dio. E da allora nacquero tra loro i più bei rapporti che

si possano concepire tra un genio di prim'ordine ed una donna della più alta coltura d'animo e di spiriti. In lui il fuoco continuò ad ardere sotto la cenere, gettando di tempo in tempo qualche favilla sotto forma di sonetti platonici. In lei fu una tenera amicizia, una materna sollecitudine, un'intelligente protezione che si allargò su tutta la vita dell'artista. L'anima di Vittoria restò ostinatamente fedele all'ingrato defunto, all'infedele Francesco D'Avalos, ma Michelangiolo ebbe la fiera compiacenza di essere il preferito di tutti i suoi amici.

A Roma, Vittoria Colonna abitava nel chiostro di San Silvestro, dove, nel giardino, su un sedile di marmo appoggiato ad un muro rivestito di edera, invitava tutte le domeniche alcuni amici. Il pittore Francesco di Olanda, uno spagnuolo che ammesso in questo intimo cenacolo ci ha lasciato nei suoi *Quattro dialoghi sulla pittura*, un palpitante ricordo di queste riunioni artistiche, filosofiche e religiose, Vittoria vi figura sotto un aspetto superiore con la grazia perfetta e lo spirito aperto di una grande dama, senz'ombra di pedanteria, schiva dal sopraffare, la quale sa con arte squisita e sapiente destrezza ammansare il suo grand'uomo scontroso ed indurlo a parlare alla presenza di uno straniero. Con la sua anima di credente, Vittoria rinfrancò la fede dell'artista, scossa dalle disillusioni e dalle disgrazie. E con l'esempio dei suoi sonetti spirituali risvegliò in lui il poeta, addormentatosi dopo la giovinezza. Gli fece così il dono più prezioso, perchè questi sonetti astratti ma di un pensiero scultorio e d'un platonismo ardente furono la consolazione della sua vecchiaia. Vi si scorge come uno spirituale esercizio con cui egli cesella la propria anima.

La serena amicizia tra Michelangiolo e Vittoria Colonna durò dodici anni, dal '35 al '47, fino alla morte della marchesa. Ma una grave ferita, forse più grave di quella

della vedovanza, doveva ancora lacerare il cuore di Vittoria ed avere una triste ripercussione sull'animo dell'amico suo. Fin dal 1544 Vittoria si era appassionata al movimento di riforma religiosa che si era manifestato nella Chiesa italiana e di cui era pioniere Giovanni Valdès. I discorsi che teneva a Napoli Bernardino Ochino di Siena avevano acceso in lei il più vivo entusiasmo. Dei grandi prelati, Giberti, Sadolet e Gaspare Conterini, avevano aderito alla riforma ed avevano costituito fra di loro, per la purificazione della Chiesa, una società che chiamarono *Collegium de emendata ecclesia.* Non si trattava solo di una riforma dei costumi ecclesiastici, ma ancora e sopratutto d'una certa libertà accordata ai fedeli nell'interpretazione del dogma e di un risveglio della fede per un sentimento individuale. Vittoria Colonna accesasi per queste idee, le condivideva con le sue corrispondenti Renata di Ferrara e Margherita di Navarra. Questo gruppo di così rara elevatezza doveva ben presto essere bruscamente soppresso e disperso per l'intervento perentorio del Santo Ufficio. Ne era allora a capo Caraffa, il fanatico vescovo di Chieti, che eletto papa col nome di Pio IV, instituì in Italia il tribunale dell'Inquisizione. Egli decise di sopprimere fin dall'inizio la nascente setta, prendendo a segno senza pietà i suoi promotori. Valdès fuggì in Svizzera, Ochino rinchiuso in prigione fu citato dinanzi al Santo Ufficio. Vittoria atterrita tentò di resistere, ma il cardinale Pole s'incaricò di farla recedere dalle sue pretese eresie, dimostrandole ch'era necessario sacrificare la propria volontà a Dio ed all'unità della Chiesa. Vittoria era troppo fervente cattolica per non sottomettersi ad un ordine emanato dal trono pontificio, e consentì non solo a rinnegare Ochino, ma a consegnare all'Inquisizione i proprii scritti. Da questo sacrificio imposto, da questa specie di violazione spirituale, alla quale essa credette

di dover cedere, il suo cuore ricevette un colpo fatale. Non si spezza impunemente la molla del proprio essere. Una abdicazione della volontà contro la coscienza è il suicidio dell'anima. Da quel giorno Vittoria Colonna non fu più lei, con la libertà della sua fede ella perdette la sua forza d'irradiazione. Cessarono i liberi convegni di San Silvestro e la marchesa si ritirò in un convento di Viterbo. Dopo qualche anno fece ritorno a Roma al convento di Sant'Anna, ma per morirvi. Michelangiolo venne a portarle l'estremo saluto sul suo letto di morte. La sconfinata delicatezza del suo sentimento, la timidezza e la profondità del suo grande amore si rivelano in quanto egli disse a Condivi: « che d'altro non si doleva, se non che quando l'andò a vedere nel passare di questa vita, non così le baciò la fronte e la faccia come baciò la mano ». E il biografo aggiunge: « Per la costei morte più volte se ne stette sbigottito e come insensato ».

Nel considerare la vita di Michelangiolo dopo la scomparsa di Vittoria Colonna si ha l'impressione di un brusco tramonto seguito da un angoscioso crepuscolo e da una notte profonda. Cessa infatti di folgorare per lui il sole spirituale che aveva rischiarato fino a questo istante la sua discesa. Da quel giorno la sua anima s'avvolge come in un velo funereo che distese la sua ombra fosca sul restante della sua esistenza, ne scolorò i sentimenti, ne offuscò i pensieri. Non più traccia del maschio vigore, del possente entusiasmo che caratterizzano la sua età matura, nelle statue malinconiche e nei tetri quadri che il suo scalpello o la sua tavolozza elaborarono nei rimanenti diciasett'anni di sua vita.

Ed i suoi sonetti non cantano più che la tristezza, la disperazione e la penitenza. Perchè questa disillusione che sembra quasi una sconfitta? La ragione è nei rapporti psicologici che intercorsero tra il grande artista e

la marchesa di Pescara. Se le loro anime si fossero davvero comprese e compenetrate, i loro rapporti spirituali avrebbero potuto continuare anche dopo la morte di Vittoria. Essa gli avrebbe lasciato almeno un raggio di entusiasmo e di fede nel valore della vita; egli l'avrebbe sentita sempre presente. Si eran certamente scambiati la più nobile simpatia, le loro anime si erano avvicinate, ma non compenetrate. La fede che lo animava gliela faceva sognare in Paradiso, ma un abisso inesplorabile intercedeva tra l'amante insoddisfatto e la fredda effigie che egli aveva veduta distesa sul letto di morte. La donna scomparsa era veramente morta per lui. Di qui la tragica solitudine che l'avvolse di un velo sempre più fitto fino alla sua ora estrema, a malgrado della sua gloria universale, dei suoi potenti protettori, dei suoi numerosi amici.

Egli non aveva più fede nell'amore, ma aveva ancora fede nell'arte, il solo suo conforto per alcun tempo ancora. Ma non sentendosi più scendere nell'animo il dolce effluvio dell'ispirazione, constatando che le sue opere senili accusavano una crescente disperazione, cominciò a dubitare dell'arte stessa. Sentite che doloroso addio egli lancia alle sue divinità che furono la forza e la gloria della sua carriera: la pittura e la scultura:

Giunto è già 'l corso della vita mia
Con tempestoso mar per fragil barca
Al comun porto, ov'a render si varca
Giusta ragion d'ogni opra trista e pia:
Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte si fece idolo e monarca,
Conosco ben quant'era d'error carca;
Ch'errore è ciò che l'uom quaggiù desìa.
I pensier miei già de' mie' danni lieti,
Che fian or s'a due morti m'avvicino?
L'una m'è certa e l'altra mi minaccia.
Nè pinger nè scolpir fia più che queti
L'anima vòlta a quell'amor divino,
Ch'aperse a prender noi 'n croce le braccia.

Per il taciturno e solitario vegliardo, eran morti e mondo e amore, natura ed arte. Un solo pensiero occupava la sua anima: lavorare alla fabbrica di San Pietro per meritarsi l'eterna salvezza. Questo monumento doveva essere agli occhi dell'Universo la tangibile affermazione del potere papale e del suo dominio sul mondo. Agli occhi di Michelangiolo vecchio, il papato appariva come l'unica forza capace di salvare l'umanità dal pervertimento e dalla decadenza. Sotto tredici papi aveva lavorato indefessamente al colossale edificio, ed ora, secondo la sua espressione, sognava ancora a porre su la Basilica di San Pietro la cupola di Brunelleschi e coronarla così d'una cupola grande quanto quella di S. Maria del Fiore a Firenze. Non gli fu concesso di veder realizzato il suo sogno, ma ne lasciò un modello in legno con tutti i dettagli per la costruzione, modello che ancor oggi si vede al Vaticano e che i suoi successori scrupolosamente tradussero. Lavorare a quest'impresa, che nella struttura architettonica è come il culmine di Roma ed il coronamento dei sette colli, gli parve il solo mezzo di procacciarsi l'eterna salvezza ed espiare gli errori e le colpe che si attribuiva. Ahimè, non lavorava più per entusiasmo, ma per penitenza. Gli avvenne talvolta di passare la notte in una baracca di legno costrutta sulla terrazza di questa maestosa montagna di pietre che è la metropoli delle basiliche cristiane e da l'alto di quel gigantesco osservatorio contemplare la Città Eterna. Là questo vegliardo quasi nonagenario riviveva nel pensiero tutta la sua vita, e non trovava che incertezza nel suo prodigioso sforzo e vanità nella sua magnifica effettuazione. Aveva forse dato la parola ai suoi profeti della Sistina? Aveva forse raggiunto il suo Geova? Verso quali destini si avviava la pervertita umanità? Era prossimo il giorno del giudizio? Ah quanto lontani i giorni della felicità e

della pace e della luce promessi dalla Colonna nei loro convegni di S. Silvestro! Ed essa, la donna dei suoi pensieri, dov'era mai? Nessun sogno, nessun confortevole pensiero gli veniva dal firmamento che fiammeggiava sul suo capo; inesorabilmente chiuso il mondo d'al di là, a dispetto delle sue mortificazioni, del suo frenetico lavoro. Anzichè scemare, la distanza tra lui e quella insondabile profondità sembravano ingigantire. Allora si impossessavano del vecchio Titano geovita singolari rimorsi. Le potenze cosmiche evocate nella cappella de' Medici, la Notte ed il Giorno, l'Aurora ed il Crepuscolo, queste divinità pagane che egli aveva adorate e catturate nei suoi cari idoli marmorei, dopo averle plasmate con le sue mani amorose, insorgevano forse, demoni vendicativi, contro di lui? Già il crepuscolo era sopraggiunto ad impedirgli di vedere le forme e gli occhi dell'aurora. E già avanzava la notte che l'andava avvolgendo nel suo manto funereo e gli toglieva per sempre la luce della vita eterna. Ben presto quel fantasma porrà la mano sul suo cuore, nel quale cesserà di volgere il tempo, per trasportarlo « de l'orribile procella in dolce calma ». Ma che ne sarà in seguito?

La vigilia della sua scomparsa quel vecchio scontroso, già moribondo, volle uscire a cavallo, ma preso da terribile stanchezza dovette far ritorno e si mise a letto per non rialzarsi più.

E sognò. Si vide nel sogno trasportato di nuovo sulla terrazza di San Pietro. Condotta a compimento, la cupola enorme si slanciava nel cielo stellato. Nel firmamento fiammeggiava, rossa cometa, la sua stella, l'astro di bellezza. Altissima, in un angolo deserto del cielo, brillava come una bianca favilla la stella della donna dei suoi pensieri. E gli parve dalla bianca cappella toscana, dove troneggiano il *Pensieroso* ed il *Guerriero*, destata da un rombo

sordo della folgore, si sollevasse la sua Titanide, la marmorea Notte, per venirgli incontro, seguita dallo schiavo morente e lo schiavo che spezza le catene: al grido dei due prigionieri liberati, una folla di sconosciuti fratelli sorgesse dall'ombra e le stelle si approssimassero alla terra folgoranti come soli. E vide ancora la stella della donna dei suoi pensieri approssimarsi alla sua. Allora gli parve che attraverso i raggi luminosi, gravi di possenti pensieri di quegli astri viventi, la terra potesse finalmente comunicare col Cielo.

Da questo sogno Michelangiolo presagì l'avvenire del mondo attraverso al suo proprio sforzo e fu persuaso che malgrado la tristezza che aveva offuscato i suoi ultimi anni, la favilla del suo genio non si sarebbe spenta mai ed avrebbe brillato in tutto il suo fulgore sui tempi futuri.

VI.

Michelangiolo precursore dell'arte moderna
Il genio del dolore e l'Eterno Mascolino.

In uno dei suoi pregevoli studi su l'arte contemporanea, Robert de La Sizeranne ha esposto quest'idea: che la scultura antica toglieva ad oggetto la *lotta*, il *riposo*, il *gioco*, mentre lo scultore moderno prende per tema il *dolore*, il *pensiero* ed il *sogno*. Questa limpida classificazione, che abbraccia nelle sue rubriche tutto il dominio delle arti plastiche, ci servirà per giudicare nel suo insieme l'opera di Michelangiolo.

Poichè è lui infatti che introdusse nella scultura il senso del dolore e del pensiero. Nessuno prima di lui aveva infuso nel marmo, senza scostarsi dalla bellezza, tanta sofferenza, quanta egli ne trasfuse nel suo schiavo

morente, nella sua Notte, nella *Pietà* in San Pietro. Di più, nelle opere sue non è una sofferenza passiva, come nei Cristi crocefissi e nelle Madonne dei primitivi, ma una sofferenza attiva, vale a dire accompagnata dal pensiero e da una forte reazione della volontà. D'altra parte egli introdusse nella pittura il senso delle grandi lotte del pensiero: lotte cosmiche e lotte umane. Nella volta della Sistina e nel *Giudizio Universale* noi assistiamo alla lotta dei grandi principi che si disputano il mondo e combattendosi collaborano alla sua evoluzione. Le contempliamo nella figura di Geova e dei suoi Elohim in piena attività di azione: le ritroviamo nei profeti e nei genî che operano sotto l'uragano dello spirito: le rivediamo agitarsi inconsciamente nel turbine dell'umanità sofferente e militante con un'energia di gesto ed un vigore di espansione inauditi. Ma qui le possenti musculature e le impetuose movenze non esprimono, come negli antichi, combattimenti materiali, bensì lotte morali e forze spirituali. Si può quindi affermare che, traducendo nel suo verbo, il marmo e l'affresco, le lotte gigantesche dell'anima sua e della storia, il Buonarroti fu il più grande precursore dell'arte moderna: poichè egli introdusse i temi sublimi del dolore e del pensiero, temi dei quali nè lui nè l'arte moderna non hanno ancora penetrato tutti gli arcani. Si può anzi dire che essi non hanno ancora varcato i propilei del tempio.

Che se ora ci chiediamo qual'è il significato trascendentale dell'individualità di Michelangiolo e del suo genio, quale la sua impronta psicologica, in certo modo il suo blasone metafisico, risponderemo che è una specifica manifestazione de l'Eterno Mascolino. Perciò lo si può chiamare il Mosè dell'arte. Se da un lato il Titano geovita ci appare come espressione dello spirito creatore, vendicatore e distruttore, rappresentato nella Bibbia da

Geova, per logica opposizione, egli si mostra l'avversario del suo principio opposto e complementare, l'Eterno Femminino, forza ricettiva, evolutiva, l'elemento unificatore dell'universo che si esercita con la conservazione, la simpatia, l'amore. Come Mosè col suo Geova, così il Buonarroti visse solo col suo ideale, pur soffrendo il martirio della sua solitudine. Il suo cuore invocava l'amore senza poterlo attrarre. La donna, col suo labirinto di rigiri e contraddizioni, indispensabili alla sua opera fecondatrice ed alla sua missione plastica, la donna dalle eterne metamorfosi, la donna sublime nell'amore e nell'estasi, ma piena di miraggi e di menzogne nella vita quotidiana, non era dal Buonarroti compresa. Fu stoico fino all'eroismo, generoso fino all'abnegazione, ma orgoglioso ed intrattabile. Ora chi non racchiude in sè il principio dell'assoluto amore è incapace di risvegliarlo negli altri. Ecco, senza dubbio, perchè incontrando sul tardi il suo ideale in una donna, non trovò che l'amicizia. Questa lacuna fu una condizione della sua originalità e della sua forza. Lo stesso artista non può creare ad un tempo il Mosè e la Madonna di Sisto V. L'Eterno Mascolino e l'Eterno Femminino sono le due faccie della divinità; Cristo solo le ha congiunte in una fusione perfetta. Nell'umanità come presso le stesse potenze superiori esse si manifestano separatamente. Raffaello e Michelangiolo sono i due arcangeli del Rinascimento, ma non si può essere ad un tempo stesso l'arcangelo della Forza e quello della Grazia.

CAPITOLO VIII.

IL CORREGGIO ED IL GENIO DELL'AMORE[1].

Il grande amore è una risurrezione
determinata dal sacrificio.

Il Re Mago ed i due Arcangeli del Rinascimento, dei quali abbiamo scrutato l'intimo pensiero, tentarono la sintesi del mondo antico e del cristianesimo per tre differenti vie: *Leonardo* col Genio della Scienza e la divinazione che penetrava fino agli arcani delle cause prime; *Raffaello* col Genio della Bellezza che congiunge gli estremi nella divina armonìa delle forme; *Michelangiolo* con la forza della Volontà ed il Genio dell'Individualità che si identifica ad un tempo con la rivolta umana e la potenza divina.

---

(1) Antonio Allegri, detto *Il Correggio*, godette lui vivente e dopo morte di una bella fama, ma si può dire che per molto tempo nessuno ha mai penetrato il suo essere intimo e la profondità del suo pensiero. I suoi più fervidi ammiratori, Raffaello Mengs ed i fratelli Carracci, non ne hanno apprezzata che la grazia esteriore e subito il fascino irresistibile. Bisognava che se ne interessasse una donna innamorata del suo genio, per provare che il più delicato pittore della Grazia era anche un meraviglioso pittore dell'Anima e che emana dalla sua opera una particolare filosofia dell'Amore e della Religione. Si sono scritte delle biblioteche sui freschi di Raffaello e di Michelangiolo al Vaticano, ma nessuno s'era dato pensiero di scoprire le grandi idee che come una ghirlanda maestosa od una sinfonia pittorica, si sprigionano dalla cupola di San Giovanni e del Duomo di Parma. Questo ha fatto con la sua femminile intuizione e con la passione di un discepolo entusiasta, Margherita Albana nel suo libro: *Il Correggio, la vita e l'opera*. In questo mio studio io ho cercato di mettere in luce il lato esoterico ed occulto della vita dell'Allegri, servendomi della fiaccola fornitami dal suo più fedele e geniale interprete.

Essi riuscirono a tre risultati affatto diversi.

Leonardo, dopo aver approfondito il mistero del Bene e del Male nell'uomo e nella donna e l'eterna contraddizione tra l'umano ed il divino, finì per trovare la loro armonia in un essere ideale: l'Androgine, perfetta fusione dell'Eterno Mascolino e l'Eterno Femminino, prodotto della sua personale esperienza e della sua vita interna. Ma quella non fu che la visione di un ideale lontano non ancora compiuto nell'umanità.

Raffaello, dotato di una meravigliosa intuizione del Bello, l'applicò alla storia sacra e profana, realizzando temporaneamente l'unione dell'ellenismo col cristianesimo con la bellezza platonica della forma. Platone e la Chiesa sembrano accordarsi nella *Scuola d'Atene* e nella *Disputa del Sacramento.* Ma non è che un'armonia esteriore, una sosta. I due affreschi si guardano e si sorridono al Vaticano, ma la disputa cristiana continua nella realtà e ridiventa una battaglia.

Michelangiolo con la sua formidabile individualità di Titano-Profeta giunge alla condanna dell'umanità ribelle, perduta nel male ed all'abdicazione della volontà umana di fronte all'onnipotenza di Dio. Per la sua doppia natura ed il suo duplice sforzo, egli annunzia al tempo stesso la reazione misticoclericale che prevarrà per due secoli nel governo dell'Europa e l'avvento dell'età rivoluzionaria per lo sfrenato individualismo che si prepara a spezzare tutte le catene.

I due mondi, che in lui lottano, come i gemelli nel seno della donna biblica, saranno più che mai nemici in seguito e nei secoli futuri si combatteranno ben più violentemente nel dominio del pensiero, dell'arte e della vita. E sarà sempre così? Sono essi veramente destinati, per natura di cose, ad una eterna lotta, che ad ogni tappa s'accresce di nuove armi e di nuovi furori?

Un artista solitario del Rinascimento italiano che viveva appartato da tutti gli altri e la cui personalità quasi inafferrabile si nasconde nell'ombra, ma l'opera del quale ha lasciato dietro di sè úna scia di luce, sembra così rispondere a questa domanda: « Solo l'Amore può compiere quello cui dettero principio la Scienza, la Bellezza e la Forza; ma non l'amore terrestre che non è che desiderio, violenza ed egoismo, nè l'amore che nato dai sensi tende a nobilitarsi. Sarà l'amore immenso, universale, che discende dall'alto per fecondare il mondo, che tutto abbraccia per simpatia, l'amore veramente divino che tutto dona senza limitazione e nulla chiede per sè. A quello solo è permesso di foggiare le invisibili catene che congiungeranno di nuovo il Cielo alla nuova Terra. Solo la bontà dell'anima può rendere agli uomini l'armonia perduta per lo scatenarsi dei sensi e l'infuriar dell'odio ».

L'artista che così parla con la sua opera è Antonio Allegri, detto *Il Correggio.*

Perchè apportatori di fiaccole sovrumane, io chiamai Leonardo, Raffaello e Michelangiolo gli arcangeli del Rinascimento, ma studiando intimamente questi esseri meravigliosi si indovina che essi dovettero raggiungere la potenza del loro genio attraverso un grande lavoro in precedenti esistenze terrestri. Niente di ciò nel Correggio, pel quale sarebbe difficile di supporre una preesistenza nel nostro mondo. Egli ci si presenta come un'anima serafica discesa da una sfera superiore, da un etereo pianeta, illuminato da una luce immacolata. Anima discesa una sol volta sulla terra per imparar a conoscere la sofferenza umana. La quale potè bensì toccarla, ma senza turbare la sua sublime natura e la sua calma trascendentale. Egli doveva sopportarla con la stessa dolcezza che gli aveva fatto accettare la sua incarnazione. E mal-

grado il suo segreto martirio, doveva andarsene, com'era venuto, in un sorriso.

I.

Infanzia ed adolescenza.

Da una famiglia borghese che viveva in una modesta agiatezza, nacque, nel 1492, Antonio Allegri in Correggio, villaggio situato sul Lenza, tra Reggio e Modena, presso Parma, e di cui formavano il centro una rocca forte ed una chiesa dominanti l'immensa pianura lombarda. Suo padre ne voleva fare un letterato e gli diede ad istitutore il dottor Lombardi, uomo di universale cultura che era stato professore di belle lettere e d'eloquenza alle università di Bologna e di Ferrara. Il giovane Allegri fu pure iniziato a tutti gli studi scientifici e letterari che formavano l'educazione di quel tempo, ed è facile arguire che abbia profittato delle lezioni di un uomo di talento superiore pur rifiutandosi formalmente di seguire la carriera delle lettere. Apparteneva alla categoria di quelli che non concepiscono il vero se non attraverso il prisma del bello. Innamorato della natura sotto tutti i suoi aspetti, si sentì portato alla pittura dall'irresistibile fascino di una vera passione. « Questo grande e dolce sognatore era nato con un'anima squisita, vasta e profonda, forte e contenuta. Un soave sorriso velava la sua potenza, come il fascino di un ineffabile sogno sovrastava alla sua esistenza avvolgendo i suoi pensieri e le sue azioni di una meravigliosa armonia. Cuore ben formato, anima ricca, luminoso ed alto spirito trascendentale, ecco in tre parole definito il suo genio. È perciò che non contento del nome di Allegri, che tuttavia esprimeva bene questo suo ca-

rattere di serenità, egli soleva firmare le sue opere con il nome: *Lieto*[1] ».

Come mai questo vasto ed alto genio potè nascere e svilupparsi in un oscuro villaggio? Correggio era diventato, sotto il conte Manfredi, un fiorentissimo borgo, ma non aveva nè scuole di pittura, nè musei, nè capolavori di sorta. Allegri non ebbe a maestri che pittori mediocri, ma il senso del bello si risvegliò ben presto in lui sotto il fascino della campagna italiana. Egli dovette commuoversi intimamente sotto gli svelti tronchi, al fogliame leggiero, argenteo e delicato che dolcemente si cullano al minimo soffio. Dovette palpitare al cospetto di quei vasti orizzonti, limitati dalle masse violacee delle colline e dalle digradanti ondulazioni di un oceano lontano. Ed il desiderio di dipingere gli nacque forse nell'animo dinanzi ad una giovinetta addormentata sull'erba od una madre che scherzava col proprio fanciullo, all'ombra dei grandi olmi, e fu allora che confusamente intravvide quei tipi di ninfe e di madonne che doveva più tardi così soavemente accarezzare col suo pennello. I suoi primi saggi che ancora ci rimangono rappresentano, uno un mulattiere, l'altro una Madonna ed accusano un ingenuo verismo.

Ma come mai si risvegliò in quest'anima ipersensibile il sentimento religioso? Lieto per il suo interno sogno, egli si trovava a disagio tra gli uomini ed in certe ore tutti i volti umani gli davano fastidio; allora si rifugiava in chiesa e restava a lungo in pia contemplazione della Vergine addolorata e del Cristo crocifisso. Perchè questo dio martire? Perchè l'indicibile dolore della madre sua? Gli si diceva che Gesù aveva salvato il mondo col sacrificio della propria vita, ma egli non avendo an-

---

(1) MARGHERITA ALBANA, op. cit.

cora sondato la profondità della cattiveria e la immensità della miseria umana, non poteva comprendere la necessità di un simile sacrificio. Dinanzi a questi due dolori egli sentiva accendersi nell'animo suo un focolare di simpatia, simile al fuoco perenne della lampada che ardeva immobile in fondo all'abside.

E questo sentimento emana da una delle sue prime opere: *Cristo nell'orto*, dove Gesù è rappresentato in ginocchio con la testa reclinata in atto di profonda umiltà e lo consola un angelo sospeso in aria. La testa di Cristo, le sue mani e l'angelo sono le sole note luminose del quadro, tutto il resto è immerso in una profonda oscurità. Questo effetto di chiaroscuro traduce in modo sensibile le parole: « L'anima mia è triste fino alla morte ». La luce stessa dell'angelo che presenta il calice dà l'impressione di un pungente dolore. Tutto l'universo traspira la sofferenza dell'agonia del Cristo ed il raggio di luce che piove dall'alto dirada a stento l'oscurità della fosca notte. Quando il giovane Allegri dipinse questo quadro, non aveva ancora meditato a fondo, come fece in seguito, il vangelo di San Giovanni. Egli non aveva ancora misurato la portata della caduta dell'anima nella materia, nè la potenza redentrice dell'amor divino. Tuttavia alla vista di questo quadro, l'amor divino vi colpisce come il presentimento di un inesprimibile dolore. Sebbene molto più tardi, anche l'Allegri doveva trovare il suo Getsemani. Altra opera di giovinezza del Correggio è *Lo sposalizio di Santa Caterina* che si conserva al Louvre. Questo quadro di ardente ed ingenua devozione potrebbe essere intitolato: « La vocazione di una santa o il sogno di una novizia ». Con una specie di verginale passione, la giovane Caterina scambia col divino Infante l'anello delle sue mistiche nozze, mentre la Vergine congiunge delicatamente le loro dita e San Sebastiano si com-

piace di questo gioco infantile che è un celeste patto. Se si dimenticasse per un momento il soggetto della scena, si potrebbe credere di assistere a delle nozze profane, tanta è la gioia che emana da quella tela, dipinta nella forte gamma del giallo dorato al rosso cremisi e del bleu intenso al verde cupo. Si direbbe che sul punto di essere afferrato dalle dolcezze terrene, il giovane Allegri, con questo quadro, guardi già oltre e si fidanzi al mistero della Passione di Cristo, dicendo: « Anch'io discendo dalle altezze dell'empireo ed anch'io soffrirò quello che tu hai sofferto. Arrivederci lassù, ma frattanto lasciami vivere ed assaporare la vita ». Curiosa circostanza, l'Allegri offrì questo quadro alla sorella, in occasione delle sue nozze. D'altra parte esso produsse nel paese una così viva impressione che sei giovanette, per l'incantesimo subìto nel vederlo, vollero prendere il velo. Nella sua anima serafica, l'Allegri non faceva ancora distinzione fra le delizie terrene e le gioie spirituali ed è quindi naturale che potessero le sue opere, secondo i temperamenti, incitare all'una od all'altra via.

II.

Viaggio a Mantova - Rivelazione dell'Antico
La Camera di San Paolo.

Ma oltre la tradizione cristiana gli si era già rivelato un altro mondo. Leonardo, Raffaello e Michelangiolo si nutrirono delle risorse di Firenze e di Roma: Allegri non uscì mai dalla sua provincia lombarda e non arrivò mai neppure fino a Milano. Tuttavia era necessaria una rivelazione per fargli comprendere la grande arte, ed una violenta scossa che gli venne da Mantova, lo rese con-

sapevole di quanto egli era capace. Per fuggire la peste, il conte Manfredi si era recato in quella città, portando seco il giovane pittore ch'egli già apprezzava ed aveva protetto. Il marchese di Gonzaga aveva dotata Mantova di bei monumenti e di vasti musei: Isabella d'Este vi aveva aggiunto una ricca collezione di belle statue, d'eccellenti quadri, di camei e di medaglie antiche, ed infine Mantegna, pittore di prim'ordine, così celebre per i suoi scorci, aveva ornato di bei freschi il palazzo ducale e fra le altre, la splendida sala del *Trionfo d'Alessandro*. Quando Allegri venne a Mantova aveva diciasette anni. Ci si può figurare il suo rapimento dinanzi a quelle meraviglie, al cospetto di quelle statue antiche che lo guardavano per la prima volta, di quelle suntuose stoffe e di quei corpi seminudi d'uomini e di donne, che un maestro del pennello, con magnifico splendore, faceva volteggiare in sua presenza, in solenni cortei e nelle pose più variate. Egli vide fremere il marmo e palpitar la tela. È là che una folla di forme sorprendenti dovette addensarsi nel suo cervello, che uno sciame di corpi dalle carni diafane dovette ondeggiare in un fiume di calda luce, sulla tela fremente della sua immaginazione, e mille sguardi cercanti il suo, avvincere subitamente l'essere suo assorto ed affascinato. È là ch'egli dovette esclamare: « Ecco il connubio della vita e dell'ideale. Ed anch'io porto un mondo nell'animo ed anch'io son pittore »(1).

Cielo cristiano ed Olimpo greco fluttuavano già nell'atmosfera di Allegri come luminose mete nella bruma rosata d'un divino ricordo; riflessi d'un lontano passato e germi inquieti di una nuova vita. Qualche raggio ardente doveva bastare a farli sbocciare. Alla fine della

(1) È Vasari che gli attribuisce queste parole, il cui carattere correggesco sembra garantirne l'autenticità.

sua carriera egli arricchì la galleria delle donne antiche, fecondate dagli dei, di alcuni esemplari di gustosa e spiritualizzata voluttà, ma fin dalla prima giovinezza doveva abbordare questo mondo della gioia ellenica con una piacevole franchezza ed una purezza verginale.

Gliene offrì l'occasione Giovanna di Piacenza, badessa del monastero di San Paolo a Parma, ch'era una badessa singolare, secondo i costumi del Rinascimento; una gran dama intraprendente, mondana ed ardita. Questa donna che teneva il bastone come uno scettro, sapeva anche maneggiare il ventaglio e sostenere una parte brillante nella società. La vivacità del suo spirito e la sua naturale generosità le facevano perdonare il suo fare cavalleresco ed autoritario. Del resto, questo suo temperamento esuberante doveva accompagnarsi ad una sorridente immaginazione e ad un gusto raffinato. Essa aveva un parlatorio che dava sulla strada e che comunicava con la sua camera da letto. Questo parlatorio le serviva da sala, dove essa riceveva gli scienziati, i poeti ed i signori di Parma. Un giorno le venne in mente di ornare questa sala con una scena mitologica, ed il parente ed amico suo, il marchese Montino della Rosa col quale ne parlò, le suggerì di rivolgersi al Correggio che venne, qualche mese più tardi, a presentarsi alla badessa. Nel vederlo, Giovanna dovette comprendere la bontà del consiglio e subito si accordò con lui. « Allegri, ci dice il suo intelligente biografo, era di quelle nature che non hanno bisogno di farsi innanzi perchè il mondo si interessi a loro. Un insieme di alterigia e di dolcezza, di naturale fierezza e di ingenua grazia, dona loro un'aria di superiorità che si impone ed attrae, senza che neppure essi se n'avvedano. La serenità sorridente delle anime grandi è cosa così rara e straordinaria per la gente del mondo che le s'impone senza offenderla e l'affascina

meravigliandola. È così che noi ci figuriamo Allegri nei suoi rapporti coi signori e colle grandi dame: affabile, sorridente, ma alcun poco riservato e chiedentesi sempre se l'opera fosse secondo il suo desiderio. E questa volta essa doveva esserlo appunto. Un nonnulla basta all'artista per creare tutto un mondo. Il pittore vide tre lune nel blasone della badessa e su questo semplice motivo, che gli richiamava la dea greca, immaginò *La caccia di Diana*, e questo segno della luna crescente evocò nel suo spirito una scena di ingenua mitologia ».

Il parlatorio della badessa è una camera a volta di una semplicità ed eleganza principesca, quadrata ed illuminata da una sola grande finestra. A destra dell'ingresso si trova un ampio camino, cui sovrasta una cappa di forma piramidale, ed è su questa parete che Allegri dipinse la sua Diana. « La bella cacciatrice, con la luna falcata in fronte, posa leggermente sulla sponda di un carro antico ed è veduta di fronte. L'abito fluente vela, senza nasconderle, le superbe forme del suo giovanile corpo e lascia scoperto il collo di neve. La posa esprime la rapidità della corsa e lo slancio di un animato movimento. Si direbbe che la brezza mattinale accarezzi volentieri le sue braccia nude e ricinga voluttuosamente i suoi fianchi di dea e di fata. Una linfa di vita verginale colora le sue guancie delicate, le umide labbra e dà ai suoi grandi occhi dilatati uno sguardo pieno di grazia e di felicità. Non è la Diana severa, dalle forme quasi virili, dal duro profilo, della statuaria greca, è una Diana più intima, tutta gioia, dolcezza, abbandono ».

La volta della camera di San Paolo è divisa da travicelli di stucco in sedici scomparti, nei quali si disegnano altrettanti medaglioni ovali incorniciati da fitte ghirlande di foglie, fiori e frutti che racchiudono gruppi abbinati di putti scherzanti. È il corteo di Diana o piut-

tosto il naturale corteo di una vergine felice che col suo sorriso, la sua grazia e la sua bellezza attira nei boschi quei putti. È evidente che il pittore attenendosi all'architettura del luogo, si è chiesto che cosa avrebbe potuto rappresentarvi per allietarlo quanto più fosse possibile, senza offendere l'austerità del convento, e v'è riuscito completamente. Si prova la sensazione di essere sotto un pergolato di vite vergine. Tutti quei putti che si staccano sul fondo bleu del cielo sembrano irrompere nella camera col loro gaio vociare: la maggior parte di essi porta gli emblemi della caccia. Gli uni s'inseguono alla corsa o si contendono dei frutti, gli altri giocano con lancie, archi e levrieri ed altri ancora si divertono con ghirlande, mascheroni e teste di cervo. Essi scimiottano, ingenuamente ed inconsciamente, la grande commedia della vita.

Di tutti i putti dipinti dall'Allegri si potrebbe dire quello che disse Guido Reni di uno dei suoi quadri: « I fanciulli del Correggio sono sempre là e si sono fatti alti? ». Allegri ha compreso a meraviglia la natura infantile che racchiude ad un tempo Cupido e l'Angelo, come l'innocenza contiene in germe il desiderio e l'amore. Con una virtuosità senza pari, egli ha distinte o accomunate, lumeggiate e digradate queste due nature. I suoi putti sono a volta a volta o ad un tempo candidi ed insinuanti, ingenui ed astuti, piacevolmente maliziosi e profondamente sognanti. I suoi angioli adolescenti brillano coi loro grandi occhi luminosi ed i loro riccioli d'oro; talvolta sono tristi e pensierosi come l'Amore che nasce.

Gli affreschi della camera di San Paolo resero subito celebre Allegri, a cui fluivano da tutte le parti numerose commissioni. Ma tuttavia egli non rimase a Parma. Il desiderio di quiete, l'assenza completa di vanità ed il suo attaccamento ai signori di Correggio lo ricondussero al

suo paese nativo. Manfredi era morto: gli era succeduto Gilberto X, e sua moglie, Veronica Gambara, donna letterata e celebre, una delle preziose dell'Arcadia in quel tempo, ma una preziosa amabile ed intelligente, aveva fatto del suo castello, circondato di deliziosi giardini, il centro di una piccola accademia mondana. Essa proteggeva Allegri, gli procurava delle commissioni e lo trattava da pari a pari, come un amico di famiglia. In una delle sue lettere essa dice di Allegri « bello, amabile e gentile ». Gli sarebbe stato quindi facile farsi presentare da lei a Carlo V, all'Ariosto, all'Aretino, al marchese d'Avalos ch'essa contava tra i suoi ospiti, ma egli non se ne curò affatto. Questo strano uomo evitava i potenti della terra, i dispensatori di gloria, dei quali gli altri si contendevano il favore e che d'altronde gli rassomigliavano così poco. Per puro sentimento di riconoscenza verso la sua dama protettrice, egli volle ornar di freschi la sua villa, ma nell'attraversare quei bei giardini per rendersi al proprio lavoro, quando scorgeva questo gruppo di persone illustri all'ombra delle verdi quercie dall'abbondante frasca scintillante per gli spruzzi delle fontane, egli passava svelto senza fermarsi. Preferiva senza dubbio gli uccelli, le belle vasche di marmo, le solitarie statue, le rade aprentisi sorridenti sulla campagna e sopratutto le immagini che fluttuavano nella sua mente.

Se noi vogliamo figurarcelo in questi istanti, basta osservare il suo autoritratto dipinto a fresco sopra la porta d'ingresso del Duomo di Parma. Eccone la descrizione psicologica che ci offre il suo biografo: « Il busto si stacca in profilo sulla penombra e si direbbe d'un uomo appoggiato ad un muro ed assorto in una profonda meditazione. Il vestito, un robone a larghe maniche di color chiaro e senza pretesa, che fa pensare all'artista al lavoro. Il volto ovale, leggermente inclinato, con un'espressione

sognatrice e di alta distinzione, è quello di uno spirito superiore che vive in comunione col bello ed il buono. La fronte ampia, i lineamenti delicati e fusi hanno la soavità e la grandiosa semplicità dei marmi greci. Il naso aquilino dalle mobili narici, è d'una finezza e d'una nobiltà rare; le linee della bocca a mezzo nascoste nell'ombra della barba, lo sguardo rivolto all'interno e come velato d'un sogno: tutto in quella fisonomia esprime un sentimento di ineffabile dolcezza e di meravigliosa armonia. Questa testa pensosa e serena è unicamente occupata della sua visione interiore, il mondo esterno non v'ha lasciata alcuna impronta. La grandezza del pensiero si fonde con un infantile candore, con la commovente timidezza del sognatore. È in lui un non so che, che non appartiene a questo mondo ».

III.

Gerolomina Merlini - Il matrimonio di Allegri Le sue Madonne.

Qui si affaccia il romanzo della sua vita, semplice romanzo costituito di un matrimonio felice, incoronato di una viva aureola. Secondo il racconto di Pungileoni, Gerolomina Merlini era la figlia unica d'uno scudiere del duca di Mantova. Rimasta orfana a quindici anni, era caduta in preda ad una profonda melanconia che la consumava a vista d'occhio. Era una di quelle nature fragili e squisite che un soffio ripiega su se stesse e non trovando nell'esistenza comune pace nè soddisfazione, ma piuttosto noia e disgusto, affascinate dal miraggio di un'altra vita, si lasciano andare al triste allettamento della morte come verso uno stagno profondo ed immobile la

cui superficie si scompone in mille colori. Certa com'era della sua prossima fine, Gerolomina aveva legato per testamento ai proprii zii tutto il suo avere. Per una fortunata circostanza si incontrò nel Correggio e pare ch'essa abbia scorto nel suo sguardo un raggio di vita che non aveva trovato mai altrove; il fiore già a mezzo appassito si rizzò di nuovo sul suo stelo e si riaprì al sole dell'amore. Era l'amore soltanto che aveva avuto la facoltà di rianimarla, o non era piuttosto quel focolare di luce divina che raggiava nell'anima del giovane maestro e che diffondeva sul suo volto un dolce chiarore, come il riflesso di una lampada d'alabastro? Egli non conosceva il dubbio.

« Il dubbio, dice il suo biografo, è conseguenza delle anime deboli che non amano che a metà e che vivono nel timore eterno di una disillusione. Le anime grandi hanno fede in se stesse e la loro fede si comunica agli altri per forza d'irradiazione ».

Rapito nel sogno attraente del suo nido, rallegrato da quattro bei fanciulli, si comprende anche meglio che egli potesse firmare i suoi quadri col nome: *Lieto*. Solo, tra gli artisti italiani, egli conobbe l'amore nel matrimonio e la felicità nell'amore. Leonardo visse come una misteriosa Sfinge e se pure amò qualcuno, fu la Eva mondana che domina il cuore con la scienza e col peccato, la donna crudele e attraente ch'egli dipinse sotto i tratti di Monna Lisa, quella che non si possiede mai, perchè la sua anima non si concede e che sempre attrae perchè resta un eterno mistero come la mutevole onda. Raffaello provò per la Fornarina una passione carnale, mentre il suo cuore si struggeva nella sete dell'ideale, e se come si può dedurre da due suoi sonetti, una bella sconosciuta gli trapassò l'anima con le freccie di Eros, egli non bevve che furtivamente alla coppa incantata nella

quale anima e sensi confondono la loro ebbrezza. Quanto a Michelangiolo, la sua giovinezza dovette conoscere il desiderio che emana dal suo *Bacco* e dalle sue *Lede*; nell'età matura amò platonicamente la nobile Vittoria Colonna; nell'austera vecchiaia condannò tutto l'amore che ha per oggetto una cosa terrena. Andrea del Sarto amò perdutamente la propria moglie, ma si sa quanto dovette soffrire per questa bella infedele dai perfidi occhi celesti che si ammira negli Uffizi. Tiziano fu un amabile Don Giovanni. Il Tintoretto dipinse due volte la propria amante: nei primi tempi del loro amore, la collocò nel *Paradiso*, ma quando essa lo tradì, la figurò nell'*Inferno*. Povero Tintoretto! la forza del suo amore si misura da questo secondo ritratto, perchè è in quello ch'essa è veramente bella. Il Correggio solo, conobbe il fascino di un profondo e condiviso affetto, dove ciascuno ispira quello che sente, e passò i suoi giorni nella calda atmosfera di un'anima gentile che viveva nel suo soffio.

La Mignaty crede di rintracciare il ritratto di Gerolomina nel tipo delle madonne che il maestro dipinse dopo il suo matrimonio e particolarmente in quella di Napoli: *La bella Zingara*. Comunque, basta osservare le Sacre Famiglie, le Madonne ed in genere i suoi quadri sacri, per comprendere la sua interna felicità. Che calda luce, che vivezza di colori, che deliziosa intimità nel *Riposo in Egitto* del Museo di Parma! Che celata poesia nella *Bella Zingara*, seduta sulla verde riva d'un ruscello, con la testa inclinata a guardare il bambino addormentato sulle sue ginocchia! È l'ora della siesta: essa pure è mezzo insonnolita, i suoi occhi sono semichiusi, ma essa gode ancora della sua materna estasi. Tutto è vivo e palpitante nell'angolo sperduto dell'oasi, il filo d'acqua, il piede della Vergine cui calza un sandalo, le foglie della palma che stormiscono e l'angelo che fra

quelle appare. Tutto sembra interessarsi al commovente mistero della maternità, tutto, anche il coniglio adagiato su l'erba e che drizza le orecchie.

Più notevole ancora è il fresco del Museo di Parma: *La Madonna della Scala*, con le sue grandi palpebre abbassate che velano leggermente l'amorosa tenerezza. « La madre si comprime sul seno il fanciullo che volge dolcemente la testa allo spettatore, avvincendo col suo braccio il collo della Vergine e posando sulle lunghe e seriche treccie dei suoi capelli la propria manina che s'aggrappa al velo. Ma il suo pensiero divaga, il sogno dell'ideale è nei suoi occhi che sembrano già riflettere il mistero dei mondi e sono tutta abbacinante luce. Il fanciullo vi è tutto assorto, l'uomo ne sarà la vittima. La madre per contro è tutta assorta in lui; essi si abbracciano e confondono così armoniosamente che sembrano formare un corpo solo ». Se si confrontano le Madonne di Correggio con quelle di Raffaello, si trova che queste sono di una bellezza più regolare e principesca. Sono come figlie di re o come fate, ma esse sono più preoccupate della loro posa che del fanciullo: a lungo accusano freddezza ed indifferenza. Quelle di Allegri, meno belle, meno perfette, commuovono di più per la profondità del loro sentimento, per la squisita e soave loro poesia: sono anzitutto delle madri appassionate e che hanno « tutto il miele della maternità ».

IV.

Le cupole di Parma
La Trasfigurazione di Cristo e l'Assunzione della Vergine
La Morte del Correggio.

È tempo di arrivare alle due opere capitali, dove il genio del Correggio si spiega in una inattesa ampiezza e che lo pongono tra i maestri di prim'ordine.

Nel 1520 i Benedettini di Parma proposero ad Allegri di dipingere la cupola della chiesa di San Giovanni. Il pittore, che aveva allora ventisei anni, chiese qualche mese per riflettervi, esitante non solo per la sua naturale modestia, ma ancora per la grandezza del soggetto che gli si richiedeva. Sotto una luce folgorante, gli aveva attraversata la mente una splendida visione, ma egli si chiedeva se era realizzabile. Vi riflettè a lungo e, solo dopo aver considerate le difficoltà dell'impresa e ben misurate le proprie forze, vi si impegnò con un contratto regolare.

Se si considera nel suo insieme la grande composizione della cupola di San Giovanni, si è colpiti dall'altezza e libertà con cui il pittore ha trattato il soggetto. Lasciando da parte tutta la fantastica e terribile scena che chiude il Nuovo Testamento, con tutti i suoi macabri particolari, Allegri fece sgorgare l'opera sua da un punto luminoso dell'inizio dell'Apocalisse. Egli certamente si inspirò a questi tre versetti: « Egli viene adagiato sulle nubi e tutti gli occhi lo vedranno... la sua figura era simile ad un sole che brilla in tutto il suo splendore... e quando io lo vidi caddi a terra come corpo morto ». Quello che colpì il Correggio in questo passo, fu l'idea dell'universale palingenesi alla fine dei secoli, che si trova in

tutte le mitologie, idea per cui il profetismo ed il messianismo ebraico si avvicinano alla tradizione ariana del progresso per la luce e dell'eterna rinascita, Cristo essendo divenuto il legame vivente tra il mondo semitico ed il mondo ariano e, per conseguenza, simbolo di congiungimento per tutta l'umanità. La rappresentazione del Cristo trasfigurato alla fine dei secoli, fu per lui occasione di tradurre plasticamente la grandezza morale del cristianesimo con l'apoteosi del suo fondatore. La luce di verità che irradia dal Giusto cosciente e trionfante, illumina gli apostoli e per essi si comunica ai dottori della Chiesa, ai saggi ed ai santi che stanno più in basso. Questa l'idea generale della composizione in tutta la sua semplicità. La *Disputa del Sacramento* di Raffaello, in Vaticano, è una glorificazione della Chiesa trionfante, eseguita sotto l'ispirazione del papato. La volta della Sistina di Michelangiolo è una specie di storia universale che racchiude pagine sublimi, ma nella quale domina il rude spirito dell'Antico Testamento. Qui ci si trova di fronte ad una libera interpretazione del cristianesimo in un senso più vasto e più profondo. Il pittore vi volle rappresentare il raggiare dell'anima per la sola sua bontà, la trasmissione del suo pensiero attraverso le sfere superiori e le bassure dell'umanità. L'idea è grande, chiara, filosofica; ma per tradurla in gruppi viventi, che fiamma interna, che potenza plastica occorreva all'artista!

Arriviamo al gruppo principale. La cupola perfettamente rotonda che sovrasta il transetto, riceve la luce da quattro finestre circolari, poste sotto i peduzzi. « A sommo della volta, la figura radiante di Cristo emerge sopra un fondo di squillante e caldo colore ambrato. Il pittore lo ha rappresentato in un sorprendente scorcio che dà l'idea di una rapida ascensione; vesti e capelli fluttuano al vento, il braccio destro indica il cielo, men-

tre il sinistro, rivolto in basso, e la gamba ripiegata, sembrano dargli uno slancio nell'ascesa. Questo Cristo fende l'aria con l'impeto di un uccello e colla dignità d'un uomo, e visto dal basso, dà l'impressione di perforare la volta ed aprirvi una finestra di sole. La gioia di una sconfinata simpatia dà al suo sguardo lo splendore d'un fuoco veramente divino; la fronte su cui brillano la verità e la giustizia, non ha altra aureola, ed un ineffabile sorriso schiude le sue labbra: egli beve la luce che l'involve e la dona ai giusti in torrenti d'amore. Nel sipario di nubi che lo circondano, si distingue una folla d'angeli che paiono impastati di luce. Queste eteree teste di cherubini, con le loro luminose capellature e gli occhi scuri, stretti e come addensati in un immenso circolo per vedere il Cristo, sorridono in tutte le sfumature della pura felicità infantile. Tra queste masse leggere e fluttuanti, inondate di raggiante luce, il maestro esce con il candore della folgore e precipita la sua corsa nella profondità del cielo ».

Questa immagine del Giusto trionfante, completamente isolata, forma il centro della composizione. In basso, sul tamburo della cupola, si vede l'apostolo Giovanni abbattuto a sommo d'un monte, come folgorato dalla luce che lo ferisce. Non è più il giovane ispirato di poco prima, è il vegliardo di Patmos che assiste al compimento del proprio sogno. Curvo su un gran libro che una nera aquila sostiene, guarda il Cristo in pieno; e gli sovrastano gli altri tre evangelisti grandiosamente adagiati sulle nuvole ammonticchiate dalla tempesta. Gli altri otto apostoli sono assisi due a due su altre nuvole, tutto intorno alla volta. Le loro attitudini calme e maestose, variate e forti, esprimono le diverse impressioni da loro provate sotto il colpo della visione. Filippo ha un aspetto di rammarico e Taddeo sembra chiedere al maestro già così lontano, perchè

non ridiscende sulla terra. Il vecchio Pietro tiene la sua chiave ed indica col dito il cielo con una calma sicurezza, mentre Paolo inclinato è raccolto in sè. Le due più notevoli figure sono Tommaso e Giacomo Maggiore: Tommaso, splendido giovane, bello come un atleta, è riverso e guarda il Cristo con la sorpresa ed il rapimento di un uomo che ha dubitato per molto tempo e che finalmente vede coi proprii occhi quello che non avrebbe mai creduto possibile. Ben diversa l'espressione di Giacomo: testa possente su un corpo erculeo, è assiso in un angolo di nuvola e vi si appoggia guardando dritto di fronte a sè. « I suoi grandi occhi, fissi e neri, rilucono come carboni ardenti nelle loro profonde orbite; i capelli e la barba, inanellati, inquadrano con una foresta di riccioli la figura dal carattere semitico. È il tipo di profeta ebreo nella sua rude grandezza, di cui ha il fuoco celato ed i violenti trasporti accusati dal folgorar fosco dei suoi occhi ». Egli non vede l'ideale, ma il vero: le lotte sanguinose della storia, le passioni scatenate, le crudeltà commesse in nome del nobile maestro. E questi occhi che solo vedono la realtà, a differenza degli altri sperduti nel mondo ultra terrestre, hanno un effetto tragico, perchè il pensiero di questo fiero lottatore rimane incerto tra il trionfo della giustizia e quello della iniquità, come se il pittore avesse voluto dirci che questa certezza non la si trova che in noi stessi.

Più sotto, nei peduzzi, il Correggio ha rappresentato un altro genere di ispirazione. Vi si veggono i padri della Chiesa che redigono la dottrina cristiana, sotto dettatura degli evangelisti. Tra quelli che contemplano direttamente il maestro e quelli che non apprendono la sua dottrina che per trasmissione, si nota una grande differenza. I primi brillano, per così dire, del riflesso della sua luce, sono imbevuti di forza e di bellezza; adagiati nell'etra puro, al

disopra delle tempeste, lo contemplano in tutto il suo eterno splendore e non hanno bisogno di discussione per comprenderlo: essi lo vedono. Gli altri ascoltano quanto quelli loro comunicano, lo trascrivono parola per parola con una grande contrizione di spirito. Ciascun peduzzo contiene un evangelista ed un padre della Chiesa che lavorano e studiano con ardore. Un angelo sostiene il libro di San Marco che detta a San Girolamo e due begli adolescenti sdraiati sul cornicione ai lati seguono da lungi i loro studi. Da ciascun gruppo emana una profonda psicologia. San Giovanni, bello come un giovane Platone, spiega al vecchio Sant'Agostino, che dura fatica a seguirlo, il mistero della Trinità. Ma questo giovane ammirevole è tanto versato nelle cose trascendentali che dimostra con grazia alata la sua metafisica. Il vegliardo conta sulle dita che abbassa una ad una come per meglio afferrare l'argomento.

Lo stile di questa decorazione differisce di molto da quello delle opere di cavalletto del maestro: magistrale il disegno, grandiose, ma sempre naturali le pose. Confrontate l'insieme ed i dettagli dell'opera con la *Disputa del Sacramento* di Raffaello e troverete che il Correggio, per la profondità dell'idea, per l'intensità del sentimento e per la franchezza nell'esecuzione, avanza il suo grande rivale.

Passiamo dalla cupola di San Giovanni a quella del Duomo. È l'opera dalla maturità eseguita tra il 1524 ed il 1528. Allegri vi consacrò la massima cura, lavorando da mane a sera, moltiplicando i cartoni e gli schizzi, a carbone ed a sanguigna, modellandosi da sè dei gruppi in creta che poneva a distanza per osservare e studiare tutti gli effetti del chiaroscuro e dei mirabili scorci. La chiesa di San Giovanni ha un aspetto austero; vi regna una luce grigio-bluastra che ben si addice alla visione

apocalittica. Per contro, nel Duomo tutto sorride. Grandi arcate dividono con armoniche linee la navata: per tutto caldi, ma discreti colori accarezzano l'occhio. Volta, pilastri, pareti, tutta la chiesa è dipinta, e quando vi piove un raggio di sole vi avvolge una penombra rosa e porpora. Salite la gradinata che conduce al coro e sollevate lo sguardo alla volta a base ottagona che rappresenta il cielo etereo. Al zenit si leva come un'aquila l'arcangelo Gabriele il cui scorcio dà immediatamente l'idea di un volo turbinoso. Egli precede la Vergine per annunziare il suo giungere al cielo, mentre legioni d'angioli, d'arcangeli, di serafini e di cherubini formano tutt'intorno alla volta un corteo trionfante. Tutti guardano, seguono od accompagnano una meraviglia che sale al loro cospetto.

Questa abbacinante apparizione è la Vergine. « Vestita di rosa e di un lembo di cielo, le braccia aperte, la testa arrovesciata col sorriso sulle labbra semiaperte, essa fluttua nell'atteggiamento passionale dell'estasi. La sorreggono e la sollevano angioli volanti e l'una e gli altri sembrano trasportati da un uguale possente soffio, come le nubi d'estate di cui il vento sconvolge le mutevoli masse. La gioia che l'esalta forma intorno a lei un'atmosfera di felicità, penetra tutta la celeste falange come un sottile e cattivante profumo. Gli angeli e sopratutto gli arcangeli sono pervasi di ebbrezza, si collegano, si precipitano, si congiungono da tutte le parti in gruppi sorridenti, animati, graziosi, e si comunicano la lieta novella per goderne insieme. Qualcuno arriva con grande prestezza, come le api quando sciamano. Si ode una musica di voci, uno stormire d'ali e di veli, un melodioso concerto del quale ci giunge di lontano la eco sommessa. Angioli dei due sessi si incontrano e confondono con giocondo trasporto: gli uni si abbracciano amo-

rosamente, altri si scambiano un rapido bacio ed altri ancora spiccano un nuovo volo. È un vortice di movimento aereo, di gioia sovrumana; ma quello che colpisce, meraviglia e sorprende fra tanta grazia e tanto incanto è la bellezza trascendentale di Maria, la benamata della terra che diventa qui la gloriosa regina del cielo. L'amore brilla nei suoi occhi, colora le sue guancie, fa raggiare il suo sorriso estatico e desta un fuoco celeste nel scintillare del suo sguardo. Mai occhi simili a quelli furono nè dipinti, nè sognati; il fuoco divorante l'anima ne esce in lampi di luce. Cerchiati di lunghe e nere ciglia, rilevati dall'arco intenso delle sopraciglia, questi occhi luminosi e sorridenti, colmi d'estasi e di felicità, rivelano tutto il mistero dell'amore, tutta la magìa del sentimento ».

Dall'altro lato della volta si stringe, in un ampio semicerchio, un'immensa folla di eroi, di donne e di santi, coro dell'umanità eletta che saluta al suo passaggio la propria regina trasfigurata e su questa folla emerge la bella Eva, esuberante di vita, col braccio sinistro preso nella capellatura d'oro. È tanto umile l'amabile e grande colpevole, che si è tentati di crederla innocente. Ancor essa cerca nella sua divina sorella la speranza e la redenzione della propria anima, e con gesto delicato della destra, porge verso Maria il pomo fatale, come per scusarsi d'averlo raccolto. Più in basso, all'altezza delle aperture praticate nella volta, dei gruppi di adolescenti e di giovinette addobbano gli altari eretti in onore della Vergine. Apprestano torcie e bruciano incenso e profumi negli incensieri. Si direbbe che una stessa ondata di gioia accarezzi i loro flessuosi e bei corpi seminudi e la grazia e l'abbandono delle loro pose li fa piuttosto simili ad iniziati di un antico mistero che non a ministri del culto cristiano. Essi si appoggiano gli uni agli altri o si collegano per le spalle, perduti nella loro contemplazione

o nell'ebbrezza d'uno sfrenato entusiasmo. Più basso ancora, tra le finestre, sotto gli altari dove stanno i giovani, si scorgono le energiche e brune figure degli apostoli. Questi uomini muscolosi, dal gesto possente, esprimono tutto il rimpianto, la tristezza e la disperazione di non poter seguire la Vergine che da loro si diparte.

Così con un rapido decrescendo, dalla sommità alla base della volta si discende dal cielo sulla terra. In alto, le figure hanno la leggerezza di esseri diafani che volteggiano nello spazio; in basso, coi giovani e gli apostoli, i corpi riprendono la solidità terrena. Si potrebbe per contro risalire dalla base alla vetta, ed allora si noterebbe come un crescendo di bellezza e di grazia in quelle masse umane che il pittore ha saputo sollevare nell'aria e che tendono all'alto come leggiere nubi. Si sarebbe sorpresi del movimento cadenzato, quasi musicale, di quelle zone palpitanti che attraverso a circoli concentrici arrivano alla figura centrale. Questa decorazione ha una nota a sè: l'arditezza vertiginosa dell'esecuzione è pari all'entusiasmo del concetto. Essa ci dà una sensazione analoga a quella dei cori che chiudono la nona sinfonia di Bethoven. Sono le onde di una gioia sconfinata dove tutte le gioie si fondono in una specie di ditirambo. Così si può dire di quest'opera: È qui che finisce la pittura e cominciano la musica e la poesia.

La figura principale, la Vergine, non ha nulla del tipo tradizionale, nulla della *passività* che si riscontra anche nelle madonne di Tiziano, di Michelangiolo e di Leonardo. Quel carattere di coscienza e di virtù attiva che distingue il Cristo del Correggio, brilla pure in fronte alla Vergine, che è la donna nella pienezza dei suoi poteri, ma anche della sua nobiltà. Nel suo sguardo, nella sua espressione, brillano ad un tempo i sentimenti della figlia, dell'amante e della madre, ma tutti questi amori si sono come pu-

rificati e fusi in uno solo: l'amore del bello, del vero e del divino. L'autore della vita del Correggio ha trovato splendide frasi per esprimere l'ammirazione che le ispira questo tipo e per definirlo: « Noi vi troviamo non soltanto la bontà e la bellezza, la dolcezza e la modestia, ma quel folgorar dell'anima che sa, che sente e che vuole il bene, che ne gode di un libero slancio, che ne fa la sua felicità d'elezione. Forza attiva, coscienza profonda, anima raggiante, ecco che cosa distingue la Vergine del Correggio e la mette al disopra delle altre. Un'anima simile ha la forza di trasfigurare quelli che l'avvicinano, di creare attorno a sè un nuovo mondo ». Ed in effetti nei gruppi che la circondano e ch'essa trascina in alto, si ha l'illusione di scorgere una nuova Grecia spiritualizzata, od un cristianesimo riconciliato col mondo sensuale. In quegli angioli v'è una follìa dionisiaca e tuttavia hanno tutto il fiore della purezza. In tutta la cupola circola ed echeggia una trionfante gioia ed una divina ebbrezza.

Ritorniamo all'artista. La sua vita, fino a questo punto, si era svolta come una bella giornata di sole: circondato di calme visioni, felice in seno alla sua famiglia, indifferente al mondo, egli non aveva quasi conosciuto la pungente contraddizione tra l'ideale e la realtà, tra la politica e l'arte, che lacerò l'animo di Michelangiolo e che imprime un marchio tragico al destino dei grandi creatori. Ma il dolore doveva colpirlo mentre egli compieva il suo capolavoro. Egli aveva già provate le miserie di un assedio, quando dipingeva la cupola di San Giovanni. Il papa aveva assalita la città ed i proiettili erano caduti anche sulla chiesa nella quale lavorava l'artista che si era allora rifugiato nel suo villaggio. Più tardi, mentre lavorava nella cattedrale, sopraggiunsero la fame, l'epidemia e la peste. « Le campagne si spopolavano, i campi rima-

nevano incolti; un'aria pesante e malsana gravava sulla città ed avvolgeva gli abitanti come in un sudario; cani senza padrone erravano per le vie deserte ed uccelli di rapina, resi arditi dalla solitudine, volteggiavano sulle piazze. In mezzo alla città in preda allo spavento, tutte le mattine attraversava le vie silenziose per arrivare al Duomo un uomo pacifico: era il Correggio che si rendeva al lavoro ». A quest'epoca egli perdette improvvisamente sua moglie, la madonna raggiante del suo focolare. Come ne sopportò il colpo? Non si sa, solo si può misurare la profondità del suo dolore dalla fedeltà del suo amore. Ma egli era senza dubbio di quelle nature che meno dimostrano come più sentono, per le quali la perdita di un essere amato diventa un'unione più stretta con quello e che trovano nella sofferenza un sopravvanzo di entusiasmo. « Quel ch'è certo si è ch'egli continuò a lavorare con uguale ardore e che dipinse poco dopo la Vergine portata dagli angioli. Forse in quel volto, affogato in una sovrumana felicità ed in quello sguardo come infocato dello splendore delle verità eterne, è l'ultimo addio d'Allegri alla sola donna da lui amata. Sia o no questa pittura l'ultima parola del suo amore, essa è l'ultima parola del suo genio: più d'ogn'altra essa brilla di quella sublime emozione che è la suprema consacrazione delle opere d'arte ».

Ebbe almeno il pittore la consolazione di vedere apprezzato come si meritava il suo lavoro? Come l'ebbe compiuto e la tela cadendo mostrò alla luce del giorno il capolavoro, un fabbriciere che si voleva dar l'aria d'intenditore e che non vedeva nella cupola che un groviglio di figure e di gambe, esclamò: « Si direbbe un piatto di rane ». Se Michelangiolo fosse stato al posto del Correggio avrebbe risposto a quella volgarità con una fiera insolenza o con un motto caustico: Allegri si accontentò

di sorriderne sdegnosamente, ma quanto ne dovette soffrire! Dieci anni più tardi, Tiziano passando da Parma andò a visitare il Duomo. I Benedettini, ancora persuasi che il Correggio li avesse defraudati, chiesero al grande pittore di Venezia se la loro cupola valesse i 1200 ducati d'oro che loro costava. « Capovolgetela, colmatela d'oro e non l'avrete pagata ancora », rispose Tiziano. Bella riparazione in vero, ma per Allegri veniva troppo tardi: egli non c'era più.

Allegri morì improvvisamente nel marzo del 1534, a quarant'anni. Punto particolari sugli ultimi momenti suoi: un profondo silenzio avvolge la sua fine come la sua vita. Nessun mausoleo indica il luogo dov'egli riposa: quegli che il Carracci definisce « una natura d'angiolo », doveva passare in questo modo, senza lasciarvi altra traccia che le sue opere, le quali brilleranno sempre come un raggio di luce per gli amanti del bello e dell'ideale.

Si trova al Museo di Vienna un quadro del Correggio di meravigliosa bellezza, rappresentante San Sebastiano, non come vittima palpitante e sanguinante, il martire trapassato da freccie, tema abituale dei pittori del Medioevo e del Rinascimento, ma come il santo trionfante dopo la morte. Figura soprannaturale, corpo etereo di fosforescente ed incorruttibile sostanza, il quale respira una intensa vita spirituale. Non vi è rappresentato che il torso dell'adolescente il cui bianco petto esce luminoso su un fondo cupo. Un leggiero drappo pende dalla sua spalla, nella destra tiene una freccia e la testa pensosa è leggermente inclinata dal lato opposto. Nella massa scura dei capelli divisi in due e che si confondono con l'oscurità del fondo, si distacca per chiaroscuro il bel volto ovale dal naso affilato. Nei suoi occhi si dipingono una dolcezza celeste ed una profonda com-

passione. La bocca squisita potrebbe essere scambiata per quella di una fanciulla se non fosse del doppio arco delle labbra, disegnate con maschile fermezza. Invincibilmente, l'occhio dell'osservatore estasiato ritorna a questi occhi unici, il cui raggio penetrante è saturo della indicibile malinconia degli angioli che attira la miseria e la sofferenza degli uomini.

A forza di osservare questo quadro, mi son persuaso che fu l'ultima opera del maestro e che racchiude il segreto del suo destino. Vi si può leggere il suo intimo testamento, come nelle due cupole di Parma vi si legge il suo testamento filosofico. San Sebastiano qui non è che una maschera ed un simbolo sotto cui brilla, nel suo cristallo primitivo e nell'ultima quintessenza, l'anima correggesca ed il trascendentale io di *Lieto*, ch'egli stesso ha dipinto.

Ecco che cosa m'hanno detto questi occhi e questa bocca: « Questa freccia aveva trapassato il cuore di una povera anima della terra, di una fanciulla tremante, sperduta, disperata, la quale, tanta era la sofferenza e la solitudine, voleva morire, pur inorridendo al pensiero della morte. La compassione ch'io provai per lei mi fece comprendere in un baleno la forza infinita dell'amore, ch'è una forza divina di creazione e di risurrezione. Essa deriva dalla stessa fonte da cui procede quella che fa nascere i fiori, le anime ed i mondi. Con uno sguardo di fuoco e con un gesto rapido come il fulmine, estrassi la freccia dal cuore dell'amata e lanciandola nello spazio gridai: « Freccia del dolore e della morte, esci di quest'anima, vattene per l'infinito e non tornar più ». La freccia s'involò come una saetta incandescente e vibrando disse: « Io vado, ma per tornare sopra di te ». A cui io risposi: « Con la mia conquista io ti sfido ».

« Allora gli occhi della mia benamata ch'eran fonti di lagrime si mutarono in pozzi ardenti e brillarono su-

bito dopo come due cerule stelle sotto le sue ciglia nere. Io mi ci smarrivo come la luce si smarrisce sui petali vellutati dell'ireos e si tuffa nel suo calice di madreperla, ed io divenni *Lieto*, il pittore delle gioie divine della terra. Condussi la mia opera fino al limitare dei grandi misteri: io avevo raggiunto l'apogeo della felicità, sempre prossimo al precipizio. Ahimè! Come una rosa d'autunno che supplica al vento diaccio: prendimi e struggimi in una notte, prima ch'io cada foglia a foglia, Gerolomina fu rapita in una notte d'inverno. Io la trovai morta sul suo letto, ed ancora mi sorrideva e sembrava ringraziarmi. No, essa non aveva avuto il tempo di avvertire l'avvicinarsi della morte, ma l'ireos viola e la malvarosa nei quali l'ape s'inebria suggendo il miele, non era più che un filo d'erba falciata.

« Allora la freccia lanciata nello spazio tornò a ferirmi con un sibilo acuto e mi trapassò da parte a parte il cuore. Io ricevetti il colpo in silenzio ed ascoltai la sua eco perdersi nel vuoto: nessuno ne seppe nulla. Il mio aspetto divenne impassibile e la bocca muta: com'essa sorrideva a me un tempo, io sorrido ora al mondo. Ma fino all'ultimo giorno di mia vita, nel silenzio del mio studio, come nelle sale dorate dei principi, tra le risa provocanti delle dame, l'anima mia fu simile a San Sebastiano denudato, legato ad un tronco d'albero contro il quale infieriscono instancabili le freccie, ma senza potergli strappare un lamento, nè turbar la sua estasi che lenisce il bruciore della sua sofferenza. Benedetto questo martire, attraverso il quale io ho compiuto l'opera mia e dipinsi l'*Assunzione della Vergine* nella cupola del Duomo. I tre mondi ch'io avevo percorsi dall'alto in basso per conoscere il fondo del dolore umano, io li rifeci dal basso in alto per ritrovare la gioia divina con la potenza del grande amore e l'olocausto di tutto l'essere mio.

« Io ritrovai Gerolomina ed essa a sua volta ha strappato dal mio cuore la freccia che l'aveva colpito. Ah se tu potessi scorgerci tra i nostri fratelli e le nostre sorelle, sul nostro limpido pianeta, nella valle dei gigli, dove gli alberi mormorano i nomi degli Dei, dove nelle calde notti i raggi di un pianeta più brillante di Giove e la folgorante costellazione della Lira ci apportano i messaggi degli spiriti sovrani, tu vedresti allora con quale intensità io vivo in Lei ed Essa in me. Tu vedresti come le nostre anime congiunte e diverse si sdoppiano a loro beneplacito per fondersi di nuovo, ch'esse si riflettono l'una nell'altra, si trasformano a vista d'occhio e si fecondano compenetrandosi. Tu vedresti ancora come le freccie della morte possono tramutarsi in magici scettri, in benefiche fronde e palme di vittoria. E tuttavia noi siamo pronti a ridiscendere ancora su questa terra di sofferenze, guida ai cuori erranti sul sentiero della luce ed a salvare le anime in preda allo sconforto. Chè solo quelli che hanno provato tutte le freccie del dolore terreno possono comprendere la bellezza dei Cieli ed hanno diritto a tutte le felicità dell'eterno amore ».

CAPITOLO IX.

LE IDEE DOMINANTI DEL RINASCIMENTO E LE LORO PROSPETTIVE.

La gerarchia dei tre Mondi è la chiave della Scienza, dell'Arte e della Vita.

I.

La legge delle metamorfosi.

Il Rinascimento italiano segna, per l'Occidente, un completo rinnovamento, il passaggio dell'Europa civilizzata dall'adolescenza alla virilità, quando lo spirito umano prende possesso del Cosmos visibile. È il secolo nel quale Cristoforo Colombo scopre l'America al di là dei mari, Copernico squarcia la volta del cielo, Galileo lancia la terra nell'infinito, facendola roteare intorno al sole. L'analisi prende il sopravvento sul sentimento, l'intelletto comincia a controllare la fede, e la ragione tende a sostituire l'autorità tradizionale. Ma, nel campo dell'arte, non bastano a creare nè l'analisi, nè l'osservazione, nè la ragione: è necessaria una nuova illuminazione, una vera e propria rivelazione. Per gli uomini del Rinascimento, questa rivelazione fu l'entusiasmo che determinò in loro la scoperta della natura vivente ed il forte abbraccio della bellezza greca, dopo un millennio di disciplina ascetica e di reclusione in un misticismo inerte.

Ma pur abbeverandosi a larghi sorsi a queste vive fonti, i maestri di quest'epoca non si contentarono di ri-

produrre la natura e la bellezza antica tal quale si trovava, bensì la trasformarono infondendole i loro sentimenti e le loro passioni. D'altra parte, essi non vollero rinunziare completamente alla fede ed alle tradizioni cristiane, ma le rivestirono di una grazia e di una nobiltà fino allora sconosciute. Per questo scottante contatto, l'antichità ed il cristianesimo furono egualmente rinnovati: l'arte appassionata spiritualizzò la prima ed umanizzò il secondo. Da questa collaborazione e da questo simpatico contatto che avrebbero rivoltati i Padri della Chiesa, ma che non scandalizzarono punto i cardinali ed i papi del secolo XVI, si sprigionò, a lungo andare, una serie di concezioni intellettuali che tracciò il cammino alle generazioni future. Le idee emananti da queste concezioni dominano, sintetizzandole, le religioni antiche ed il cristianesimo, perchè esse discendono dalla sfera degli Archetipi, dove si elaborano nelle loro grandi linee i destini dell'umanità. È là che si tesse la trama dell'evoluzione e si disegnano i modelli sui quali la libertà umana ricamerà i suoi arabeschi. Questi crogiuoli, nei quali si formano gli Dei stessi, datano d'un tempo immemorabile e comandano il più lontano avvenire.

Sono alcune di queste *Idee dominanti* ch'io cercherò qui di formulare.

E innanzi tutto la prima, l'essenziale, dalla quale scaturiscono tutte le altre, è l'idea stessa del *Rinascimento*, nome assunto da quest'epoca nella sua gioia di rinascere, di rivivere e di creare. Di là questa profonda scossa, questa vibrazione di tutte le fibre, questa febbre di innovazione e d'audacia. Abbracciate di un sol colpo d'occhio questo spettacolo grandioso del Rinascimento e risalitene alla fonte: esso vi rivelerà una legge storica di prim'ordine, della massima importanza e fino allora sco-

nosciuta. E cioè che tutte *le epoche decisive della storia sono il ritorno di epoche antiche sotto una nuova forma, imprevista e meravigliosa.* Non sono propriamente delle rinascite, ma delle *metamorfosi.*

Ciascuna grande epoca è una rifondita di elementi antichi e la risurrezione di quelli, sotto l'imperio di una nuova idea.

Ecco di questa legge una serie di esempi che precedono il Rinascimento:

1. Quando gli Aria dell'altipiano centrale dell'Asia inventarono la religione vedica, attribuita ai sette richi, grazie alla loro profonda nostalgia di chiaroveggenza, di cui conservavano un'oscura tradizione, la concepirono appartenente già ai loro antenati, gli Atlantidi. Presso questi, la chiaroveggenza era istintiva e naturale; i richi la rintracciarono attraverso un grande sforzo di meditazione e di sapiente disciplina che chiamarono *yoga* o dottrina dell'unione — con Dio —. Allora la percezione delle forme cosmiche, che presso gli Atlantidi era confusa e caotica, divenne, presso gli Indù, la magnifica gerarchia, la piramide degli Dei, stabilita in un perfetto ordine. I richi stabilirono così il grandioso piano di tutte le religioni ariane che era ad un tempo un ricordo ed una creazione.

2. Il primo Zoroastro adottò questo piano, ma aggiungendovi la sua rivelazione personale, quella del verbo solare — Ormuz — e della lotta del Bene e del Male — Ormuz ed Ahrimane —.

3. L'Egitto adottò a sua volta il verbo solare come centro della sua rivelazione, ma fecondandolo con l'idea dell'Eterno Femminino — Iside — e della trinità cosmica — Osiride, Iside, Oro —.

4. Ultima delle religioni ariane, l'ellenica, s'inspirò al concetto fondamentale fornitogli dall'Egitto, la Persia e la Fenicia, ma essa trasformò così profondamente quella

materia, che ne fece qualcosa di affatto nuovo. Essa non solo trasfigurò gli Dei, dando loro la bellezza plastica, ed innalzando così la forma umana alla sua perfezione, ma vi aggiunse ancora una nuova, ardita e sovversiva idea: la lotta dell'uomo contro gli Dei, simbolizzata nel mito di Prometeo, d'Ercole e di Giasone, come in tutte le leggende che si collegano al ciclo degli Argonauti e della guerra di Troia.

5. In fine, studiando il cristianesimo, si constata che il fatto sublime che esso esalta, la manifestazione del Dio sovrano attraverso ad un uomo, ha i suoi antecedenti nella leggenda indù di Krichna e nella leggenda egiziana di Oro, figlio ancor egli del dio nascosto Osiride e di Iside, la Vergine-Madre, la Luce increata, l'Eterno Femminino. Ma a questa idea, la personalità di Gesù Cristo aggiunse un fuoco d'amore, un potere di sacrificio ed uno splendore di risurrezione che vanno oltre tutto quanto si era prima veduto e che, malgrado tutti gli ostacoli e tutti i rinnegamenti, si manisfestano attraverso a tutta la storia del cristianesimo. Krichna ed Oro, però, annunziano il Cristo come l'alba e l'aurora annunziano il sole.

Il Rinascimento del XVI secolo si trovava di fronte a due tradizioni nemiche, perchè il cristianesimo aveva trionfato soltanto, sopprimendo e distruggendo, quanto più gli fu possibile, la religione pagana. Riafferrati dall'attrazione della natura e della bellezza, gli artisti del Rinascimento avrebbero potuto rinnegare e maledire il cristianesimo come il nascente cristianesimo ripudiò e maledì il paganesimo? Certo che no. La religione di Gesù e tutta la tradizione cristiana si erano infiltrate nel loro sangue per un regno millenario; essi non avevano cessato di credere alla rivelazione del profeta di Galilea e del martire del Golgota. D'altra parte, Platone che allora si riprendeva a leggere, poteva in certo modo conciliare

il cristianesimo e l'antichità. Ne avvenne un fatto strano: i maestri del Rinascimento si avvezzarono a guardare il cristianesimo con occhi abbacinati dallo splendore della civiltà greca ed a guardare l'antichità greca con occhi inteneriti dalla religione di Gesù. Inconsciamente, essi spiritualizzarono gli dei antichi; involontariamente, ma non meno ingegnosamente, umanizzarono la leggenda cristiana: fecero sorridere le sante donne e spogliarono gli apostoli della loro rigidezza. Presso i maggiori di questi maestri si notano le violente oscillazioni tra i due mondi opposti e la passionale ricerca dei loro segreti rapporti. È talora la battaglia accanita ed implacabile tra i due mondi, come in Dante e Michelangiolo, talora l'unione di essi in una stretta amorosa come in Raffaello e nel Correggio, talora un tentativo di sapiente fusione tra elementi contrari con l'alchimia dei sentimenti, delle forme e delle idee, come in Leonardo. Ma è sempre e sopratutto una doppia voluttà, una doppia sofferenza, una doppia ed insaziabile nostalgia del cielo per la terra e della terra per il cielo.

Osservate il profilo di Dante giovane che Giotto ha dipinto a Firenze, quel volto delicato e severo che emerge dalla nuda parete come un'anima sospesa nel vuoto e nel quale la serenità del pensatore è alterata dal pensiero dell'al di là; arrestatevi dinanzi al busto in bronzo di Michelangiolo, al Bargello, questo Vulcano sussultante per una sovrumana malinconia, dopo un lavoro di Titano; sprofondatevi nella volontà fascinatrice ed affascinata che brilla nell'occhio del Mago Leonardo, agli Uffizi; sondate la sensuale ebbrezza e la mistica visione che si confondono negli occhi di Raffaello; contemplate la tristezza di serafino che abbassa le palpebre, nel Correggio dell'affresco del Duomo di Parma; si scorge in tutti la doppia natura, l'intensa passione, la sacra ferita. Essi navigano

nel loro splendido sogno, ma sono consumati dall'eterno desiderio.

Il tempo e lo spazio, la differenza del loro temperamento, le rivalità li hanno divisi nel corso della loro vita. Ora però che una gloria comune li riunisce nello stesso Pantheon, se noi potessimo chieder loro se hanno raggiunto il loro sogno di felicità, quale genio li ha riuniti in una stessa epoca, nella loro terrena esistenza e qual'è, secondo loro, il testamento del Rinascimento, essi certamente risponderebbero: « Se i nostri contemporanei ci hanno molto esaltati, ci hanno tuttavia poco compresi. Noi fummo nel nostro secolo dei pellegrini d'altri tempi e gli annunziatori dell'avvenire. Nessuno ci ha riconosciuti. La stella dei Magi ci ha guidati attraverso la nostra incarnazione: ora noi abbiamo raggiunto il porto. Voi gemete ancora alle spiagge che il *Mai*! attrista; noi veniamo dalle sfere ove risuona il radiante: *Sempre*!; noi siamo venuti a rivelare al mondo la grande legge delle rinascite... Nell'immenso universo tutto muore per rinascere, dal fiore alla stella, dal demonio all'angelo, dagli uomini a Dio. Ma l'uomo può ricrearsi da sè, risalendo alla fonte delle cose. L'Eterno! ecco la grande fontana di Gioventù.

« Per la magìa dell'arte, l'uomo possiede in anticipo il paradiso a cui aspira. Volete voi rinascere senza sottostare al ciclo fatale delle generazioni? Uscite dal lugubre campo santo della storia, dove la polvere dei morti sonnecchia sotto i sarcofagi ed all'ombra dei neri cipressi, e guardate la fioritura degli astri del firmamento. Quale scintillìo di luce nella loro fissità, quale potenza di metamorfosi nel loro costante folgorìo! Se volete rinascere e credere all'immortalità, guardate il cielo e la contemplazione vi attragga e v'incateni come la calamita attira il ferro ».

II.

Il mistero dell'Eterno Femminino.

Per una profonda intuizione, i saggi dell'antichità hanno compreso che l'origine dei due sessi risale al principio della divinità. Come è necessario che ciascun essere sia generato da un padre e concepito ed elaborato nel seno della madre, che dopo una lunga elaborazione lo partorisce, così il mondo ha bisogno di uno spirito che lo immagini e di una sostanza che lo realizzi. Si può quindi affermare che l'Eterno Mascolino e l'Eterno Femminino sono le due forze cosmogoniche primordiali, indispensabili all'esistenza dell'universo in generale e di ciascun individuo in particolare; ciò che la Genesi di Mosè esprime in questo modo: « Dio creò l'uomo a sua immagine e lo creò maschio e femmina ». Commentando queste parole un profondo filosofo moderno ha detto: « La Donna, nello stato sociale, sta all'Uomo, come nell'universo la Natura sta a Dio, come una facoltà sta ad un principio in qualunque punto delle gerarchie dell'attività, come la durata sta al tempo, la distesa allo spazio, la luce al giorno, il calore al fuoco, la terra al cielo ». Questa sentenza esprime a meraviglia la parte che esercita il principio Femminile nella natura e la Donna nell'umanità. Precisando ancora l'attività spiegata da questi due principî, lo stesso autore aggiunge: « In questo mistero si intravvede che se il principio Maschile esercita la sua autorità e lo sviluppo delle sue forze sull'*essenza degli esseri*, il principio Femminile sviluppa la sua autorità e rivela la sua potenza sulle *sostanze organiche* »[1].

---

(1) Saint-Yves d'Alveydre — *Il testamento lirico.*

È da notare qui una importante differenza, la quale dimostra che i due principî agiscono in modo affatto diverso nella divinità e nella coppia umana. Nella divinità essi coesistono in perfetta unione e insieme e agiscono nel Cosmo con infallibile sicurezza: nella coppia umana sono polarizzati, distinti in due esseri, e pur avendo un compito comune, sono opposti e si attraggono per le loro diverse personalità. Di qui un segreto desiderio tanto nell'uomo quanto nella donna di prendere il sopravvento l'uno sull'altro. L'uomo con la sua forza creatrice ha la tendenza a tiranneggiare la donna: la donna con la sua potenza ricettiva e plastica si sforzerà di attrarre e cattivare l'uomo. D'onde una lotta continua che non può diventare armonia altro che per una reciproca comprensione, sul piano divino.

Se noi consideriamo le diverse concezioni dell'Eterno Femminino nelle religioni antiche, nel cristianesimo e nel medioevo, noi troviamo che i grandi fondatori delle grandi religioni hanno compreso fin dall'inizio tutta la grandezza e tutta la fecondità del principio Femminile. Per essi, l'Eterno Femminino primitivo e primordiale è già questa luce celeste, nella quale si riflettono i pensieri divini, primi modelli degli esseri futuri. Ma questa potenza non diventa cosciente di sè e non si individualizza nella donna che poco a poco per assolvere il suo compito nella vita sociale e per diventare lo specchio del divino Amore, nel quale si completa e trasfigura l'intiera umanità.

L'Eterno Femminino per discendere dal cielo sulla terra impiega parecchie migliaia d'anni.

I richi dell'India si rappresentano lo Spirito Creatore sotto la figura di Brahma, fluttuante nell'infinito, sul loto celeste emergente dal tempo e nello spazio. Intorno a lui si svolge un brillante e scintillante velo, ricamato di migliaia di figure, il quale è una emanazione sua e la sua

più sottile essenza: la Luce increata, la sposa di Brahma. Nel suo tessuto etereo si riflettono amorosamente, si moltiplicano e si colorano i pensieri di Dio. Sono tutte le forme della vita. Esso impiega un'eternità a contemplare e sviluppare queste innumerevoli forme, prima di creare gli Dei, le forze cosmiche, che hanno il compito di trasformare queste forme in esseri viventi. Ma neppure questi Dei potrebbero nulla realizzare senza il concorso di Maja, la Luce primordiale, divenuta l'anima del Mondo.

Questa la grandiosa ed impersonale concezione dell'Eterno Femminino, presso i richi.

Quella dell'Egitto è già più umana. Iside, che rappresenta essa pure la Luce increata, vede il suo sposo Osiride disfatto in mille parti da Tifone, il genio del male, ma fecondata da un ultimo sguardo del morente, dà alla luce Oro, il salvatore del mondo. Essa diventa così la Dea dell'iniziazione, la luce interiore, riflesso della luce celeste.

Con Iside, che si ripete nella Demetria greca di Eleusi, comincia quella glorificazione della maternità e l'educazione col materno amore, che è la più universale e la più eterna delle funzioni dell'Eterno Femminino nella storia dell'umanità.

La religione cristiana realizza, in un punto determinato della terra ed in un momento storico, l'iniziazione egiziana e la metafisica indù. Se il Verbo di Dio si è incarnato nel figlio della Vergine Maria, essa diventerà, agli occhi dei suoi fedeli, l'incarnazione della luce celeste, dell'Eterno Femminino.

Il lato patetico della sua leggenda, il suo immenso dolore farà credere alla sua divinità: se Dio è l'inaccessibile maestà, se Gesù è la giustizia e la redenzione, Maria l'amore consolatore e l'infinita mansuetudine. È perchè essa ha molto sofferto che potrà molto perdonare.

I poeti della Chiesa considerano la sua anima come un mare di dolore e d'amore, nel quale si compiaciono di tuffarsi. La musica dei maggiori maestri ha magnificato le parole latine che sono per se stesse come un lamento d'organo, accompagnato dal lamento di una moltitudine in lagrime:

> Stabat mater dolorosa
> Juxta crucem lacrimosa
> Dum pendebat filius.
> Cuius animam gementem
> Contristatam et dolentem
> Pertransivit gladius.

È per logica del cuore umano che Maria diviene la prima divinità del Medioevo: il padre chiamava il figlio e questi la madre. Madre per l'immensità dell'amore, vergine per la purezza dell'anima, essa riunì in sè quel profondo sentimento e quella casta tenerezza che sono la potenza della donna. Ecco perchè il cuore di Maria diventa il centro dell'universo cattolico, il focolare d'amore e di grazia al quale tutto aspira. Gli inni in suo onore si ripetono inesauribilmente: essa è volta a volta la rosa fiammeggiante, il giglio immacolato, la stella della sera che brilla sul mare burrascoso. Il cielo e la terra l'adorano.

> Ad te clamant miseri
> De valle miseriae
> Te adorant superi
> Mater omnis gratiae,
> O sanctissima Maria.

Se l'Eterno Femminino ha impiegato qualche migliaio d'anni a realizzarsi in un tipo umano, con tutta la sua potenza d'amore, di dolore e di sacrificio, gli furon necessari parecchi secoli per riuscire ad esprimersi in Italia

col linguaggio dell'arte. La madre di Gesù, chiusa ancora nella guaina bisantina con Cimabue, si scioglie da quei legami, presso i Primitivi. Con Giotto, nelle Vergini accasciate dal dolore o prostrate appiedi della croce, essa raggiunge un alto senso emotivo. I pittori fiorentini nelle loro Vergini-madri e nelle Sacre Famiglie moltiplicano le sfumature del dolore sottomesso, della devozione e della tenerezza. Raffaello, nelle sue Vergini ortolane e principesche, dispiega una finezza psicologica tutta sua, ma si può dire che avanza tutti gli altri e supera se stesso con la Madonna Sistina. Là non è più soltanto Maria, madre di Gesù, non è più soltanto la sposa di Giuseppe assisa presso la greppia di Betlemme o scherzante col suo bambino negli orti di Galilea, ma è l'Eterno Femminino, che il pennello di Raffaello evoca in quella Vergine in piedi sopra le nubi, sospesa tra cielo e terra. Essa è concepita in certo modo all'infuori del tempo e dello spazio: grave e solenne, conscia della propria missione, presenta il figlio, il Verbo incarnato di Dio, il Cristo salvatore del mondo. Gli angioli appoggiati in basso, dei quali non si vedono che la testa e le braccia, sembrano sostenerla coi loro sguardi adoranti e supplicarla di non scendere nel gorgo della nascita e della morte. Ma lo sguardo tragico del bambino e la sua sublime fronte provano ch'egli sa che cosa l'attende e lo accetta.

Così l'insondabile pensiero della Provvidenza si è rivelato per la volontà umana. La donna emanata e discesa, di tappa in tappa, dall'Eterno Femminino, per innumerevoli scaglioni, attraverso la spirale dei secoli e dei millennii, ha preso coscienza di sè risalendo alla sua fonte: il ciclo dell'evoluzione è così compiuto.

Mai, prima di Raffaello, la pittura aveva raggiunto di così grandi altezze nell'espressione della verità metafisica e trascendentale.

Ma non è là che uno degli aspetti del Rinascimento, il suo lato cristiano, mistico e platonico; esso ha un altro lato, quello ellenico, pagano, sensuale.

Abbiamo veduto che molte cause hanno indirizzato il Rinascimento sulla nuova sua via: le scoperte scientifiche, l'estensione dell'orizzonte, il nuovo concetto dell'universo, le guerre ed i viaggi; ma furono sopratutto i poeti e gli scrittori latini e greci, ritrovati e tradotti, l'architettura romana e le statue greche, esumate dalle loro tombe secolari, che risvegliarono i sensi attutiti. Insomma è per l'ebbrezza del Bello che il Rinascimento tornò alla Natura. I soggetti mitologici si affollarono sotto la stecca e lo scalpello, non più come cose sacre del culto, come li concepì l'antichità, ma con l'attrattiva del frutto proibito. L'arte come la società è presa da una frenesia di vita e si abbandona ad una licenza di seducenti nudità. Giove e Venere, Nettuno ed Anfitrite, Bacco ed Arianna, coi loro cortei di Muse, di Tritoni, di Ninfe e di Satiri, invadono le tele dei pittori e gli studi degli scultori ed eccitano l'immaginazione dell'umanità che rinasce.

Ora tutto ha due poli. Se nell'elevatezza dello spirito l'Eterno Femminino innalza ai più sublimi arcani della Divinità, esso conduce, nei bassifondi della materia, agli eccessi dell'animalità abbandonata a se stessa e distolta dal suo fine. Il corpo della Donna, per la sua flessuosità, per la sottigliezza dei suoi organi, per la delicatezza dei suoi sensi e l'armonia delle sue forme, è come un microcosmo della natura, un raffinato giardino di delizie. L'uomo è anche troppo proclive ad abusarne. Essa può diventare così l'esca del peccato, il cammino fiorito delle fatali cadute, dove lo spirito inebriato dalla frenesia dei sensi dimenticherà la sua divina origine. L'antichità greco-latina precipitò in una lamentevole e crudele orgia. Il Rinascimento ebbe esso pure i suoi eccessi largamente co-

nosciuti. La sua arte conservò nel sensualismo il freno della bellezza, ma accusò, senza punto perdere della sua grazia incantatrice e senza mai discendere alle laidezze degradanti del realismo, i pericoli del cammino seguìto e la prossimità del precipizio.

Esiste un quadro poco conosciuto del Correggio: *La scuola d'Amore*, nel quale figurano tre personaggi: Mercurio, Venere e Cupido. Personificato in un bel giovane, Mercurio insegna l'alfabeto ad un meraviglioso putto biondo, il quale scande intelligentemente le parole che gli detta il maestro e le scrive con uno stiletto sopra un rotolo di carta. La madre in piedi di fronte, maestosa e calma nella sua fiera nudità, tiene l'arco del figlioletto e lo guarda con sognatrice benevolenza. Due grandi ali spuntano dalle spalle di questa Venere che sembra dire a Cupido: « Io non sono soltanto la Venere Pandemone, ma anche la Venere Urania. In tutte le tue azioni non dimenticar mai che sei figlio della Bellezza: ricordati delle mie ali e che le tue freccie, anzichè spingere gli uomini al Tartaro, devono incitarli a salir all'Olimpo od al Parnaso ». Ma il sorriso malizioso del fanciullo prova che una volta armato egli si permetterà tutti i capricci e tutte le follie.

Tre altri quadri dello stesso maestro, di una singolare arditezza, ma della massima nobiltà, rappresentano la crescente vertigine che l'attrattiva dei sensi produce nell'animo umano; sono la *Leda e le sue compagne*, l'*Io* e l'*Antiope*, al Museo del Louvre. Leda e le sue compagne scherzano innocentemente con un crocchio di cigni in un limpido corso d'acqua. Giocando con gli audaci volatili, esse non gustano ancora che la freschezza e lo splendore delle loro piume di neve. L'uccello reale che si dirige nuotando verso Leda non l'ha ancora raggiunta. Io, riversa su una nube nera, sviene sotto i baci di Giove,

di cui non si scorge che la testa. Essa, sotto la sensazione folgorante del piacere, ha perduto i sensi. Nell'Antiope, Giove appare in un folto bosco sotto la figura di un satiro con gambe di capro: solleva una frasca e contempla con un sorriso di compiacenza la sua preda amabile ed addormentata che è una meraviglia di chiaroscuro e di scorcio. Questa progressione è abbastanza trasparente e suggestiva. Se l'uomo si abbandona senza freno alla sommersione del desiderio sensuale, facilmente scivola dall'innocenza alla trascuranza della sua coscienza superiore e ben presto la nativa nobiltà della sua personalità sarà abbattuta dall'animalità trionfante. Allegri non ha che indicato questo scivolare nella grossezza losca del baccanale antico. Il seguito si manifesterà per episodi, nella pittura veneziana, specie nelle Veneri del Tiziano che ostentano la loro superba nudità e nelle sue Baccanti in delirio che maneggiano serpenti attorcigliati alle loro braccia.

Noi abbiamo abbracciato con un sol colpo d'occhio tutto il dominio dell'arte in questo periodo e ne abbiamo seguito il suo doppio slancio: da un lato, l'ascesa vertiginosa dell'anima verso lo Spirito puro, dall'altro il precipitare nel laboratorio turbinante di vita e di morte che è la Natura. L'ambizione ch'ebbe il Rinascimento di lanciarsi nella sua corsa impetuosa con questi due desiderî, fu davvero prodigiosa. Ma giunto al termine della sua corsa si trovò di fronte una formidabile contraddizione: il dilemma tra il gorgo in basso e la scala che lo traeva in alto. Come ne è uscito? Ha esso trovato il modo di colmare l'abisso e fondere in un unico tutto quello che costituisce la quintessenza dell'ellenismo e del cristianesimo, il culto della Natura e l'apoteosi dell'Anima? Ha sufficientemente penetrato l'arcano delle cose per com-

piere questo miracolo di alchimia? Ha forse spinto le sue investigazioni visionarie fino a quelle potenze cosmiche, di cui mani sottili intessono l'ondeggiante velo di Maja, per strapparvi uno dei loro segreti più nascosti?

Abbiamo veduto che se non ha completamente risolto il problema, si è per lo manco di molto avvicinato a questo mistero e ne ha presentito la risoluzione per il genio del grande Leonardo.

III.

La gerarchia dei tre mondi e le sue applicazioni.

Se si tenta di condensare i risultati comuni dell'intuizione religiosa, dell'esperienza umana e della riflessiva saggezza di tutti i tempi in un unico concetto dominante e riassumente tutti gli altri, si trova che è quello della gerarchia dei tre mondi.

In tutti i tempi, infatti, il sentimento intimo, l'osservazione e la logica si accordarono per ammettere al disopra del mondo visibile e materiale, un altro mondo invisibile e immateriale che lo anima e lo sopravvanza e sopra questi due mondi un sistema di forze e di principii che li ordina e li guida. In una parola, per spiegare la natura e l'umanità, l'uomo ha dovuto credere a un mondo divino, ma nelle diverse epoche della storia, i filosofi ed i popoli hanno diversamente rappresentato ed interpretato i suoi rapporti con i due mondi inferiori.

Per il mondo greco-latino la terra ebbe la maggiore importanza; esso avvicinò gli Dei agli uomini, accomunò gli uni agli altri, strinse e cerchiò i tre mondi con la catena della Bellezza. Il cristianesimo diede un'importanza capitale alla vita d'oltre tomba e, allontanando il cielo

dalla terra, ne ingrandì a dismisura il dominio su di essa, imprimendo anche all'arte una rigidezza ascetica e severa. Per un certo tempo la bellezza fisica scomparve dal mondo: per contro, il cielo del Medioevo si popolò di virtù, di bellezza e di splendori spirituali. L'opera ardita ed appassionata del Rinascimento fu, dopo aver reso alla Natura ed alla Bellezza i loro diritti, di far discendere il Cielo cristiano verso la terra, di infondergli il calore ed il fascino della vita, senza spogliarlo della sua grandezza e della sua spiritualità.

Questa revivificazione del Divino, per lo slancio spontaneo dell'arte, prova di per sè sola che per l'umanità, nel XVI secolo, un nuovo rapporto doveva stabilirsi fra i tre mondi.

Ma non è tutto. C'è un fatto più importante ancora che arriva al movente più profondo di quest'epoca e del nuovo periodo ch'essa inaugura per l'umanità.

Quest'epoca doveva fare una scoperta che aprì orizzonti abbaglianti sull'universo sconfinato, attraverso uno degli arcani più segreti della Natura. Per i suoi studi di storia naturale, le sue esperienze chimiche, fisiologiche e di medicina, Paracelso comprese che l'uomo, per la sua costruzione corporale e spirituale, è propriamente uno specchio del mondo; che non soltanto tutti gli elementi chimici della natura si ritrovano in lui, ma che per il suo corpo fisico, il suo corpo etereo ed il suo corpo astrale, riflette i tre mondi — naturale, animico e spirituale — con Dio in più che si rispecchia nella sua anima. Perchè l'Io cosciente che forma il suo centro, rappresenta in lui la scintilla divina.

Ciascun uomo adunque porta in sè i tre mondi. Nelle tre parti del suo essere egli possiede una terra, un'atmosfera, un firmamento, mercè i quali egli, cosciente o no, è in diretto rapporto col Cosmo. È perciò che l'uomo,

che Paracelso chiama un *microcosmo*, è un estratto, un riassunto ed una quintessenza dell'universo, ch'egli chiama *macrocosmo*.

Scoperta di incalcolabile portata sulla quale si fonda l'occultismo moderno, e che servirà senza dubbio alla scienza futura.

Ora avvenne che Leonardo da Vinci fece la stessa scoperta, ma senza rendersene esattamente conto: per quanto pregevole naturalista, egli come tale a poco arriva, ma fece l'ascensione dei tre mondi come artista veggente. È come pittore psicologo ch'egli scrutò la natura e l'uomo. Scoprì nell'uomo e nella donna i due poli della vita nel mistero del Bene e del Male che simbolizzò sotto le figure di Medusa e di Cristo: poi tentò di stabilire l'equilibrio dei due poli nell'Eterno Femminino come nell'Eterno Mascolino, dipingendo la *Gioconda* ed il *Precursore*. Sottili analisi, meravigliosa sintesi, sorprendente alchimia psichica, di cui nessuno, neppure il suo autore misurò la portata. Dopo aver magistralmente percorso il mondo della natura ed il mondo umano, dopo aver miracolosamente sorpassato il gorgo del Bene e del Male, Leonardo si arrestò alla soglia del Divino.

Perduto nel suo sogno di bellezza, Raffaello non si torturò con questi ardui problemi, ma giunto ai suoi ultimi giorni, per una subita ispirazione, tracciò dei tre mondi una cattivante imagine nel suo quadro: *La Trasfigurazione*. Là i tre mondi non appaiono più separati da fosche cerchie, quali li ha rappresentati Dante nella sua *Divina Commedia*, ma distinti e sovrapposti, pur essendo collegati dalle loro forze interne e sistemati in un insieme organico. La folla che discute ai piedi del Tabor rimane nelle tenebre, come vi rimase fino a quel giorno la maggior parte del genere umano: solo uno scemo, un indemoniato guarito riceve, per una fenditura del suo

corpo etereo, un tenue raggio dei mondi superiori. I tre apostoli eletti, prostrati sul monte, intravvedono il mondo divino in sogno, attraverso alla luce astrale: e Cristo trasfigurato che con Mosè ed Elia fluttua sopra di essi in una luce abbacinante, ci palesa la loro visione e rappresenta, con la propria e diretta luce, la terza sfera, il mondo spirituale e trascendentale.

Questo mondo divino nel quale Raffaello non penetra che per rapide e brevi corse, è il mondo proprio del Correggio. Egli ci si muove consciamente e con tutta facilità come nel suo paese nativo, perchè egli sa che di là viene e che là deve tornare e che in realtà neppure ne è uscito. La sua anima si smarrisce in questa luce astrale, che increata e vivida, è l'anima sottile del mondo. Egli non può immaginare che esseri a lui somiglianti: le sue creazioni raggiano di questa luce interiore che in loro emana da tutti i pori, d'onde la *luce diffusa* che allieta tutti i suoi quadri. Raramente s'incontra l'effetto di chiaroscuro, cioè del trionfo della luce sull'ombra, come in Rembrandt; è invece abitualmente *la luce che gioca sulla luce* o piuttosto il folgorar dei colori per lo scintillìo di questa. Essa non sembra venir dal di fuori, ma emanare dai personaggi stessi. Anche le sue figurazioni pagane e voluttose, la *Leda*, l'*Io* e l'*Antiope* ne sono come impastate e sature, così che i corpi di quelle belle mortali, possedute da un dio, s'eterizzano in certo modo nella luce che ingemma la loro carne come un sudore d'ambrosia.

Dopo aver constatato nel Correggio questo fatto d'insieme, esaminiamo una dopo l'altra tre delle sue più caratteristiche opere: la *Notte*, pittura ad olio nel Museo di Dresda, poi i due affreschi di Parma: il *San Giovanni evangelista*, nella lunetta sopra la sacristia nella chiesa

di San Giovanni, e l'*Assunzione della Vergine*, nella cupola del Duomo. Noi troveremo che questi tre dipinti esprimono tre differenti manifestazioni della luce dinamizzata nelle tre sfere del Cosmos, nel mondo naturale, nel mondo umano e nel mondo dello Spirito puro. Il pittore, grazie a queste sorprendenti concezioni ed alla sua suggestiva arte, ci lascia capire che su questi tre piani, la luce si esprime in altro modo, con altre forme e si percepisce con organi differenti.

La *Notte*, di Dresda, rappresenta la Madonna col Bambino Gesù ed i pastori nella capanna di Betlemme. « A tuttaprima questo quadro ci dà la sensazione d'uno sprazzo di luce bianca che fa nelle tenebre della notte come una grande macchia abbagliante, non generata da una fiaccola, ma emanante dal Bambino Gesù che giace nel suo presepio al centro del quadro. Non si scorge la figura del neonato, ma la madre che umile e sorridente, lo scalda col suo sguardo, è tutta inondata del suo folgorìo. Il chiarore intenso che emana dal fanciullo si diffonde tutt'intorno, illumina gli angioli che aleggiano in alto ed i pastori che stanno di fianco. Con le loro pose essi dicono: Che luce divina! »

Questo quadro rappresenta un miracolo, ma nello stesso tempo, per chi sa comprendere, spiega il mistero attraverso l'estetica del maestro. Qui il divino o la luce spirituale, raggia attraverso il corpo fisico del Bambino Gesù, toccando fisicamente quelli che sono presenti e penetrando nelle loro coscienze per la vista. È della luce eterea condensata, polverizzata nelle tenebre, del divino percepito dalla carne per l'emozione umana.

Consideriamo ora la lunetta del San Giovanni a Parma. « L'apostolo, sotto la figura di un bel giovane, è sdraiato in terra contro il muro: ha l'aspetto ispirato e sembra scrivere con uno stiletto su un rotolo di carta che si

svolge sulle sue ginocchia. La posa ed i tratti del Veggente accusano la calma, l'immobilità, il rapimento dell'estasi. Un'armonia celeste penetra il suo corpo e le onde di una musica serafica fanno vibrare i bei riccioli biondi che ondeggiano sulle sue spalle. Tutta l'attenzione è concentrata nella testa meravigliosa dell'apostolo, rivolta in alto con gli occhi spalancati, che sembra vogliano assorbire tutta la luce di una visione abbacinante. Il cielo, l'infinito sono in quello sguardo ardente per il quale non c'è più mistero. Egli vede brillare in alto l'arcangelo di fuoco che tiene il libro dai sette suggelli e che gli parla. La sua parola è l'amore, la sua veste la bellezza, il suo sguardo la luce. In questa contemplazione, l'apostolo gode della pace eterna, vede Dio stesso che non muore mai, perchè Dio è la luce e la luce è Dio. Guarda l'angelo, ne ascolta le parole e trasmette il verbo vivente ».

Questo quadro rappresenta il riflesso di una visione astrale nello sguardo di un Veggente in estasi, il quale sguardo ci trasmette, dinamizzata, la rifrazione d'una luce spirituale.

Nella cupola di San Giovanni, nella quale è rappresentato Cristo risorto e trasfigurato, il maestro ha tentato di trasportaci alla fonte del divino, nella terza e suprema sfera della vita, dandoci al tempo stesso un'idea della sua azione sui due mondi inferiori. E con la pittura non si poteva far più di quanto egli ha fatto. La luce spirituale è rappresentata qui dal Cristo che sale verso il sommo della volta, ed emanante da lui, questa luce piove sugli apostoli che rappresentano il mondo animico e che la trasmettono ai padri della Chiesa che ornano i peduzzi. Questi a loro volta la trasmetteranno alla folla. È evidente che la verità perde in forza ed in folgorìo a mano a mano che si allontana dalla sua fonte e si polverizza, frazionandosi attraverso a tutti questi prismi.

Ora se l'ineluttabile necessità della vita reclama questa discesa e questo annebbiamento per l'educazione delle nuove anime che nascono alla vita, il fine che l'iniziazione propone agli eletti ed alle volontà buone, è di risalire alla fonte della Luce e dell'Unità, attraverso gli strati dei mondi inferiori.

Non sono queste lunghe e penose tappe che ci rappresenta il pittore nella sua *Assunzione della Vergine* della cupola del Duomo, ma bensì il ritorno ultimo alla fonte prima della Verità.

Le armonie ternarie del Cosmo, il doppio movimento della vita col suo flusso e riflusso sono così rappresentate nelle due cupole. Il fine supremo dell'*Involuzione* è la discesa del Verbo e la sua completa manifestazione sotto la forma umana, nella sostanza terrestre. Il fine supremo dell'*Evoluzione* è il ritorno dell'uomo a Dio, che si opera per un turbine d'amore e di entusiasmo, per lo slancio sublime e la trasfigurazione dell'Eterno Femminino.

Ma la balaustrata di questa cupola, l'estasi degli apostoli, i giovinetti e le fanciulle, abbracciati in sorprendenti pose, in un trasporto di gioia dinanzi all'assunzione della Vergine, dinotano in Allegri una filosofia meno fosca e più umana che non quella di Dante e Michelangiolo. Egli non condanna l'umanità a restare nell'inferno. Col visionario di Patmos, egli spera nella discesa della Gerusalemme celeste, in un'epoca in cui l'umanità avendo riconosciuto, in tutta la sua pienezza, la gerarchia dei tre mondi, comprendendola per una più profonda visione, riflettendola nella sua anima e nella sua organizzazione sociale, realizzerà la sua missione con un culto cosciente del Divino.

Rievocando le idee dominanti del Rinascimento, *La legge della Metamorfosi*, *Il Mistero dell'Eterno Femminino*

e *La Gerarchia dei tre mondi*, ci appaiono come tre costellazioni che brillano circondate dai loro satelliti sopra i grandi maestri di quest'epoca. È bensì vero che nè Michelangiolo, nè Raffaello, e neppure Leonardo ed il Correggio hanno contemplato direttamente questi quadri, ma questi nuovi e potenti soli hanno illuminato le loro opere, vivificandole fino all'intimo. I loro raggi divergenti ne hanno regolato i varî ritmi, la grandiosa armonia.

Vediamo ora quale insegnamento ne deriva da questo meraviglioso Rinascimento alle generazioni attuali, perchè il seme, da esso gettato nel mondo, è ben lungi dall'aver prodotto tutti i frutti di cui era capace e gli astri, da esso creati, sono lungi dall'aver mostrato tutta la forza del loro scintillìo. Nel tempo nostro si sono tanto annebbiati che si direbbero quasi scomparsi.

Se il Rinascimento è riuscito così brillantemente a fare un'opera immortale come l'antichità ed il cristianesimo, a creare un'era nuova per l'umanità, destinata a sintetizzare l'ellenismo ed il cristianesimo con un nuovo concetto della vita, è perchè ebbe a sua disposizione dei genî di prim'ordine, ma è pure e sopratutto *perchè essa ha riconosciuto e glorificato nella sua arte la gerarchia dei tre mondi.* Questa gerarchia significa il dominio del superiore sull'inferiore, dell'anima sul corpo, dell'invisibile sul visibile. Senza dubbio il Rinascimento fu grande perchè conteneva in sè un certo numero di sentimenti e di idee nuove. Ma non avrebbe potuto far trionfare questi sentimenti e queste idee, se non le avesse fatte entrare nella cerchia infrangibile dell'universo. I tre mondi rappresentano la struttura del Cosmo, sono l'indispensabile armatura della Scienza, dell'Arte e della Vita. L'uomo, essendo egli stesso l'immagine dell'universo, per la sua triplice natura, non può senza questa chiave nè possedere nè comprendere tutte queste forze. S'egli disconosce,

diminuisce o sopprime una di queste tre parti del suo essere e del mondo, non creerà nulla di grande e le sue opere non saranno che degli aborti.

Qualunque uomo, qualunque popolo, qualunque secolo che non realizzi un equilibrio ed un'armonia fra i tre mondi, è votato al disordine ed all'anarchia o ad una pietosa mediocrità.

Che è successo? Dal XVI secolo a noi quest'armonia è stata profondamente turbata. Per il prodigioso lavoro della scienza positivista, per l'enorme sviluppo dell'industria, che concentra pensieri ed ambizioni sugli interessi economici, si è arrivati ad una barbarie di nuovo genere che si potrebbe definire il materialismo intellettuale. Il XVII, il XVIII ed il XIX secolo hanno lavorato in senso contrario, per scatti e contraccolpi, in modo discordante e caotico. Il pensiero puro, la poesia e la musica si sono elevati alle più sublimi regioni dell'Anima e dell'Ideale, ma come le potenze direttive della Scienza e della Religione non possedevano le chiavi dell'iniziazione, di cui la principale è la profonda conoscenza dei tre mondi, gli sforzi del Genio e dell'Arte non hanno agito che debolmente sulla vita sociale e l'uomo è rimasto l'essere anarchico e capriccioso ch'egli è quando non vive che per i suoi istinti.

D'altra parte, l'avvento della democrazia nella politica ha prodotto, per l'irruzione di masse in tutti i campi, un vero assalto contro qualunque ideale che si sollevi al disopra della mediocrità. E le menti superiori, il cui compito eterno è di disciplinare le masse educandole, si sono lasciate ipnotizzare da queste folle cieche, concedendo loro il dominio che appartiene loro. Così invece di innalzare gradatamente alla loro altezza le masse, esse tendono ad abbassarsi al livello di queste.

Abbiamo bensì veduto nell'ultima guerra, che ha sollevato mezzo il mondo in un magnifico slancio per la Giustizia e la Libertà, che queste masse, in certe occasioni, sono capaci di slanci sublimi, ma esse lo furono, perchè alcuni individui superiori hanno saputo risvegliare in loro la scintilla divina. Grazie a questa commozione, l'imperialismo prussiano, ultima e mostruosa incarnazione delle tirannie antiche, potè esser vinto, ma non era ancora a terra che le forze del male, che si agitano sempre nei bassifondi dell'umanità, suscitavano il bolscevismo, quest'altra forma di materialismo che smove le masse con la leva dell'invidia e la chimera dell'uguaglianza assoluta. Questa furia della bestia umana scatenata, che minaccia di invadere il mondo intero, è la risultante del materialismo e del nihilismo intellettuale, coltivato da una pretesa superiorità che si è diffusa nelle folle, fomentandovi i più bassi istinti, fin dalla seconda metà del secolo scorso.

Il senso della Natura si è corrotto, il senso dell'Anima dimenticato, il senso di Dio pressochè spento. Dei tre mondi, l'uomo non vede più che quello materiale: ecco perchè l'individuo sconcertato ha perduto la sua autoegemonia, i poteri sociali la loro autorità, la scienza e l'arte l'ispirazione superiore. Di qui il caos intellettuale e l'anarchia morale nei quali ci dibattiamo.

Come uscirne? Bisogna ricostruire simultaneamente la gerarchia dei tre mondi nell'individuo, nella società e nella scienza, con un nuovo sistema di educazione morale, d'iniziazione intellettuale e d'illuminazione spirituale. L'individuo, la società e la scienza formano un tutto solidale. Ciascuna di queste sfere non può sviluppare le sue facoltà in modo normale, se non trova nelle altre due la trinità organica che ha in sè. L'individuo più geniale rimane un impotente ed uno spostato in una società anar-

chica. La società più ricca di elementi, se non governata da una mente superiore, vacilla e soccombe. La scienza più avanzata, se non illuminata dalla saggezza, spinge l'individuo alla rivolta e la società all'anarchia.

La luce discende dall'alto fino agli strati più profondi, non viene dal basso. La natura è aristocratica e l'universo una gerarchia. Guai a chi non coltiva in sè e negli altri la gerarchia dei tre mondi, perchè quella è la legge divina. L'adottarla, è lavorare alla manifestazione di Dio: il combatterla, è lavorare ad offuscarlo.

La condizione capitale ed iniziale di una simile riforma sarebbe una intelligente e disinteressata riconciliazione della Scienza e della Religione, nella persona dei loro più alti rappresentanti. Ma è da temere che non avverrà così presto, per l'abisso che separa queste due mentalità, per i rancori ereditati da una storia sanguinosa e per la gelosia con la quale questi due poteri si disputano il dominio delle anime. L'ostacolo maggiore è, per l'una come per l'altra, quella inerzia di spirito che le fa preferire di urtare a tutte le pietre del loro cammino, piuttosto che decidersi ad uscire dal sentiero tracciato. Forse occorrerà ancora un cataclisma altrettanto grande quanto quello che abbiamo ora attraversato, per riconciliare, dinanzi all'orrore dell'umana sofferenza, la Religione e la Scienza.

Frattanto non spetta all'Arte, che gode di tutta la sua libertà, che vede aprirsi dinanzi le vie infinite della natura, della storia e della leggenda, una parte importante? Non potrebbe essa, rintracciandole, far scaturire le grandi sorgenti della terra e del cielo, e tornar ad essere quello che fu nelle grandi epoche: l'*Arte iniziatrice e salvatrice*?

A queste domande i maestri del passato ed i segni precursori dell'avvenire rispondono:

« Vi sono tre magici stromenti per penetrare gli arcani della Vita: la *Fiaccola dell'amore* che crea l'entusiasmo, la *Lira dell'armonia*, il cui ritmo ordina la Bellezza ed il *Caduceo di Ermès*, dai due serpenti intrecciati ed opposti, che guida le anime quando discendono nella carne e quando risalgono al cielo dopo la morte. Il fascino della Fiaccola e della Lira regnano sul mondo inferiore: solo lo scettro alato di Ermès conduce al mondo divino e permette di comandare agli altri due. *Fino ad oggi sono bastati all'artista, per le sue incarnazioni, la Fiaccola e la Lira, ma ormai le potenze del male sono così forti, esse hanno tanto ispessito le tenebre, che solo il Caduceo di Ermès, lo scettro della scienza integrale, potrà penetrarle e vincerle.*

« Cacciate adunque il dubbio che rode i vostri cuori e paralizza il vostro braccio! La Fiaccola e la Lira sono doni di Dio: lo scettro di Ermès è il prezzo della volontà. Esso non appartiene se non a colui che sa conquistarlo e per impossessarsene è necessaria la Fede ».

CAPITOLO X.

LA STELLA DEI MAGI.

EPILOGO

Quando la fiamma dell'entusiasmo sgorga
dal cuore, la Stella dei Magi brilla nel cielo.

I.

Una giornata a Villa d'Este.

Lasciamo precipitare i flutti.
MADAME DE BEAUMONT.

Vi sono dei luoghi predestinati che sembrano edificati dalla natura per rappresentare, agli occhi dell'umanità, certe idee fondamentali e la cui magìa deriva loro, non solo dalle tradizioni storiche, dalle leggende e dai ricordi che li hanno impregnati del loro penetrante profumo, ma che si direbbero santuari scolpiti dagli Dei che vi si venerano, per servir loro di abitazione. Tali, l'altipiano della catena arabica sul quale, tra il biondo deserto e la verde vallata del Nilo, s'innalza la grande piramide e la Sfinge di Gisèh; la rocca che sorge come un altare al centro dell'Attica e presenta al cielo dell'Ellade, come un'offerta votiva, l'Acropoli ed il Partenone; od il Monte San Michele che arditamente s'erge, fortezza della Cavalleria e santuario dell'Arcangelo, al disopra dei flutti furenti dell'Oceano.

Luoghi meravigliosi, monumenti di tutte le età, ruine celebri, si accumulano nei dintorni di Roma, ma difficilmente si troverebbe un luogo più suggestivo che l'antico tempio di Vesta, detto anche della Sibilla, che domina la cascata di Tivoli con l'elegante suo colonnato semicircolare. L'anima vi si smarrisce per l'abbondanza dei ricordi e per la grandiosa armonia della natura e dell'arte. In quel luogo solitario, prediletto del sogno, vi si respira una suntuosa malinconia che attrista e consola ad un tempo e che domina un grande mistero.

Prima di abbandonare i Monti Sabini, il limpido ed azzurro Aniene alle bianche schiume, precipita in un gorgo nel folto di una foresta di pini, formando tra le pareti rocciose dell'abisso, nelle sue sonore volute, numerose cascatelle per riversarsi con un'ultima cascata nella Campagna Romana e raggiungere il Tevere, non lungi dalle porte della Città Eterna. Appiedi di questo monte assiepato di oliveti e di vigne, l'imperatore Adriano fece costruire la famosa *Villa Adriana*, dove su un'estensione di sette miglia, sono sparsi monumenti che riproducevano gli edifizi che avevano maggiormente colpito l'immaginazione del principe durante i suoi viaggi. Vi si ritrovava la villa egiziana di Canope ed il tempio di Serapis; il portico del Liceo, i giardini dell'Accademia ed il Pritaneo d'Atene; più discosto un angolo della Tessaglia, la fresca valletta di Tempe, patria d'Orfeo, coi suoi boschetti ed i suoi templi, ed un ruscello che figura il Peneo; più oltre l'Inferno e i Campi Elisi, grotte d'ombre e di fantasmi; infine uno stadio, un teatro e su un promontorio, il palazzo imperiale d'onde il Cesare contemplativo poteva abbracciare con un solo colpo d'occhio tutte quelle meraviglie, coronate dal panorama delle montagne di Tivoli che per lui rappresentava la catena dell'Olimpo.

Oggi non è più là che un ammasso di ruine, a mezzo sepolte dalla vegetazione lussureggiante, dove sui muri crollati crescono i muschi, mentre i rami rampicanti dell'edera ricadono per le fenditure delle volte squarciate, in sale gigantesche. E tuttavia nella loro miseria e nella loro maestà questi resti sfigurati, per una magnifica sintesi, evocano ancora ai nostri occhi tutto lo splendore svanito del mondo greco-latino.

Ma un altro spettacolo, una ben diversa sensazione ci attende là in alto, se risalendo la strada che si insinua nella gola attorno alla cascata, oltre al tempio della Sibilla e la città di Tivoli, noi arriviamo al poggio dal quale, con la sua bianca facciata ed i suoi fioriti terrazzi, domina la Campagna Romana, l'incomparabile *Villa d'Este*. A *Villa Adriana*, si vagava, attraverso ad un dedalo di rovine, nei Campi Elisi dell'antichità; qui entriamo con sicuro passo nei giardini incantati del Rinascimento. Un colpo magico di bacchetta ci ha trasportati nella perfetta cornice di un *Decamerone* ideale del XVI secolo.

Io mi ricordo come d'un sogno lontano, ma sempre presente alla memoria, di un pomeriggio passato, una diecina d'anni fa, in questi giardini pensili sui fianchi del Monti Sabini, dove il sorriso della natura e quello dell'arte si fondono sotto l'azzurro diafano del cielo romano e realizzano una specie di paradiso terrestre. Io avevo deciso di passar là la mia penultima giornata romana e di là dar l'addio all'Italia che io non speravo di rivedere.

Dal balcone della villa regale ero sceso alla grande terrazza per una serie di piattaforme della scalinata rettilinea, attraverso un bosco di mirti e di lauri. Si discende lentamente perchè l'occhio affascinato s'indugia tra le belle piante che vi sfiorano e parlano, e la grandiosità del panorama che vi si affaccia da ogni lato. A ciascun pianerottolo si fa una sosta; a ciascuno si incontrano

delle fresche vasche e dei getti argentini d'acqua; a ciascuno ciuffi di miosotidi, di violette e di verbene, si prodigano in grandi vasi di marmo, di granito o di porfido. Ci si vorrebbe indugiare a ciascun gradino, perchè da ciascuno il paesaggio varia le sue multiformi linee di una elegiaca e maestosa grazia. Si giunge infine alla grande terrazza inferiore, il gioiello della villa, il centro della sua particolare magìa. Qui l'acqua abbondante dell'Aniene è catturata in diversi canali ed in un'ampia vasca rettangolare, dove circola l'onda vivace d'un verde cupo e d'un azzurro d'oltremare. Ebbra ancora del suo movimento anteriore, essa ribolle qua e là o s'indugia sognando, ma pronta a ripartire per nuove corse. Attorno a questa vasca s'innalzano, più alti dei più alti pioppi, giganteschi cipressi, quattro o cinque volte centenari. I loro tronchi hanno il colore del basalto; sotto il sole, la loro cupa frasca sembra striata d'oro, e stormi di bianche colombe tubanti li avvolgono in un festante volo. Questi cipressi giganti, ciascuno dei quali è una foresta, hanno l'aspetto di fieri vegliardi che custodiscano gelosamente queste marmoree vasche, nelle quali il tumultuante Aniene s'acqueta per un istante. Essi sembrano avvertire: « Non fuggite così presto, belle ninfe, le cui acque hanno alimentato le nostre radici; attardatevi un altro poco, chè la nostra vecchiaia, nello specchio magico dei vostri occhi, ringiovanisce: perchè nel rifletteryisi tutto diventa più bello, le frasche, i fiori ed i volti ».

Questa la cornice ora disertata, nella quale nel Rinascimento si riuniva il fior fiore della società, quando il Cardinale d'Este costruì questo luogo di delizie, fatto per la vita contemplativa ed amorosa. Là dovette incontrarsi il fiore dei principi, dei filosofi, degli artisti e delle grandi dame di Roma, di Firenze e di Napoli. Numerose coppie, felici o sfortunate, illustri od oscure, abbozzarono

là, in un modo o nell'altro, l'eterno sogno della *Vita Nova*. Là dovettero passeggiare il cardinal Bembo e Lucrezia Borgia, Michelangiolo e Vittoria Colonna, Raffaello e la sua sconosciuta, e riposare all'ombra di quelle verdi quercie sui bianchi sedili di marmo. Se il Tasso, anzichè nel limitato ambiente di Ferrara, avesse potuto leggere sotto una di queste schermiglie di frasche, i suoi passionali versi sugli amori di Rinaldo e d'Armida o sulla morte di Clorinda, alla sua Eleonora, forse l'altera principessa non avrebbe saputo resistergli. Sono queste stesse cortine di rose e di glicine che sottrassero agli sguardi curiosi tanti baci furtivi, tanti passionali abbracci. E quando appoggiandosi alla grande balaustrata, le coppie languenti, riportavano i loro occhi sull'immensa distesa della Campagna Romana fino ad Ostia ed al mare, esse potevano calmare i loro sguardi ardenti ed insaziati, ripascendosi delle più grandi tragedie della storia e rivivere in tutti quei grandi amori passati, i loro proprii amori.

La *Villa d'Este* è un soggiorno incantato, dove la natura è chiaramente compresa e così delicatamente coltivata, ch'essa risponde al pensiero dell'uomo e gli confida i suoi più intimi segreti. Saggiamente da lui accarezzata, essa a sua volta lo accarezza e gli parla. A forza d'identificarmi col genio del Rinascimento, mi pareva quel giorno d'udir sussurrare le acque, i fiori e le statue di quella meravigliosa villa e che quelle antiche divinità m'indirizzassero in un ingenuo linguaggio i loro messaggi.

Le acque delle vasche, dei zampilli e delle fontane intessevano un malinconico canto, e gorgogliando e mormorando dicevano: « Noi siamo sempre le fonti cristalline, le ninfe che scaturiscono dalle viscere della montagna e si nutrono delle acque pure del cielo, ma gli uomini che si accaniscono attorno alle loro macchine non sanno più comprenderci. Qui noi scorriamo ancora

limpide e felici, ma nelle vostre campagne e nelle vostre città essi ci torturano e ci gettano il loro fango. O viaggiatore che passi in questo sacro asilo, presta l'orecchio alla nostra voce e fermati a discorrere con noi prima che la nostra sorgente inaridisca ».

Ed i ciuffi di fiori, dai loro capaci vasi marmorei, le accese peonie, le azzurre borraccine, le tenere viole ed i pallidi asfodeli dicevano tristamente: « Noi siamo pur sempre le figlie predilette della terra; il sole e gli astri fanno pur sempre schiudere i nostri calici e sbocciare le nostre corolle stellate, ma gli uomini non sanno più interrogarci e comprenderci. In altri tempi noi portavamo loro fortuna quando aspiravano il nostro profumo o si incoronavano con le nostre ghirlande; ci era caro fiorire sulla fronte delle vergini ed avvizzire sui seni delle donne, ma oggi ci si sfiora senza più amarci. O viaggiatore che passi, raccogli i nostri ultimi profumi, prima che noi avvizziamo! »

E le statue a mezzo nascoste nei boschetti dicevano con voce malinconica: « Noi siamo appena tollerate in questo mondo ostile, noi le ombre della divinità. Un tempo noi eravamo disposate alla natura, ci fu permesso di abitare gli elementi, ma ora ci si relega nei freddi musei. Qui non ci è più dato ascoltare i discorsi dei begli amanti d'un tempo e dei poeti coronati di fiori, i quali ci facevano vivere e palpitare. O viaggiatore che passi, raccogli i nostri ultimi sospiri, prima che noi cadiamo disfatte ».

Frattanto io ero giunto all'estremo limite del terrazzo ed abbracciavo con lo sguardo il vasto semicerchio delle montagne del Lazio, dall'azzurrina piramide del Socrate fino alle fulve alture di Frascati. Il sole fiammeggiante, sotto un velo porporino, scendeva in mare dietro Ostia; in alto, un corteo di nuvole sembrava trasportare le di-

vinità dell'Olimpo su ruote incendiate. Da un estremo all'altro, la vasta campagna rutilava e si sollevava un'ultima volta sotto il bacio del dio trionfante.

No, dicevo fra me, le acque, i fiori e le statue hanno mentito; nè l'antichità nè il Rinascimento non sono morti ancora, essi trasaliscono pur sempre nelle fibre della natura e dell'umanità e sono là in quel quadro, viventi ed indistruttibili.

Ed ecco che i miei sguardi caddero su un vaso di fiori che usciva da una sciepe di bosso, e che tra un mazzo di miosotidi, ostentava un magnifico esemplare di quello strano fiore che si trova anche nei più bei giardini del mondo, a Corfù e nelle Isole Borromee, la *Passiflora*, nel quale si è creduto di scorgere tutti gli stromenti del supplizio del Golgota, dalla croce al martello, dai chiodi alla corona di spine. Questo tragico fiore gettava una nota funerea in quel concerto di languori e di spiranti voluttà. Dopo i fiori dell'amore e della gioia anche il fiore della passione mi volle parlare: « Le mie felici sorelle, le rose, posson morire sorridendo, io sopravvivo loro e piango in silenzio il dolore del mondo. Ormai la gioia e la bellezza hanno abbandonata la terra, solo Dio che ancora regna è colui che morì sulla croce. Bisogna saper soffrire e morire per ritrovare il cielo ».

Non appena scomparso il sole, tutto si oscurò; un velo grigio si stese improvvisamente sulla *Villa d'Este* e sui dintorni. Gli enormi coni dei giganteschi cipressi assunsero un aspetto lugubre, come di giganti posti a guardia di un camposanto. Un color cadaverico pervase le vasche e le statue ed in alto la fantastica villa aveva preso l'aspetto d'un mausoleo a sommo di un cimitero abbandonato.

M'affrettai ad abbandonare la villa incantata che a quell'ora aveva perduto tutto il fascino della sua magìa

e volli invece fare un'ultima visita alla cascata ed ascoltare che cosa mi avrebbe detto nella notte il *Teverone*, chè i Romani così chiamano l'antico Aniene.

Attraversando il ponte che sovrasta il torrente sopra la cascata, e discendendo per il sentiero a spirale, arrivai al crepuscolo alla *Grotta di Nettuno*. Una tenue luce rischiarava ancora le pareti della caverna, scavata dalle acque nelle viscere del monte: la cascata muggiva nelle tenebre con un terribile rombo. S'aveva la sensazione di trovarci in uno di quegli abissi dell'*Inferno* di Dante, dove i demoni si accapigliano. Mentre stavo cercando nelle anfrattuosità del monte un luogo dove sedermi, un pipistrello si levò a volo sfiorandomi. Non so perchè, il volatile notturno mi richiamò a mente una poesia sull'anima umana dell'imperatore Adriano, il costruttore della villa che porta il suo nome e che un tempo risiedeva in questo luogo, padrone di tutta la montagna di Tivoli che aveva eletta come un santuario consacrato alla sua gloria ed ai suoi ricordi. Mai come in quei versi furon meglio descritti i vagabondaggi inquieti dell'anima, dopo la morte. Essi sembrano tentar le tenebre con un volo timido ed a scatti come il piccolo ed ibrido volatile del crepuscolo.

« Piccola anima vagabonda e rilucente, ospite e compagna del corpo, fiamma o scintilla sepolta nelle tenebre fumanti dell'inferno, ahimè, io sono rapita come una vana imagine, favola dell'ombra, o come una sposa abbrunata che pianga il suo corpo come un marito defunto. Io mi condanno alla pena di nascere, nè vivente nè morta e simile al pipistrello, dopo il cadere del divino giorno, io mi trascino, notturna ed annoiata fino alla risurrezione di Lucifero ».

Come avvolto dal rumore delle acque che sembravano trascinarmi nella loro cascata, io m'andavo ripetendo que-

sti malinconici versi e pensavo: o sconfortante storia, o eterna incertezza delle filosofie e delle religioni! L'imperatore Adriano fu un grande erudito ed uno degli uomini più intelligenti dell'epoca sua: aveva percorso tutto il suo impero come artista e come filosofo: aveva visitato Delfo, Atene, Eleusi, Menfi e Tebe: aveva esplorata la Grecia, l'Africa, la Spagna e le Gallie: dovunque aveva fatto edificare monumenti giganteschi che sfidano i secoli, e s'era fatto costrurre il più colossale dei mausolei, il *Castel Sant'Angelo*. Ma quando approdando all'altra riva, egli meditava sulla sua sorte d'oltre tomba, non seppe scoprire o supporre, sul destino della sua anima d'imperatore, abbattuta dal vento del Tartaro, altro che questa crepuscolare elegia. Egli vedeva l'anima sua in balìa della tempesta, sotto l'immagine del pipistrello.

Ed io uscii dalla grotta per sottrarmi a queste lugubri imagini, a questi tristi pensieri.

Un'ora dopo io stavo in piedi a sommo del gorgo sul breve terrazzo dell'antico santuario della Sibilla. La notte aveva tutto confuso in masse nerastre, ma la luna che saliva, rischiarava, come una lanterna, l'elegante colonnato semicircolare del tempio di Vesta. In fondo, muggiva, maestosa e grave, la voce dell'Aniene, attenuata dalla distanza. Allora un altro ricordo mi si affacciò alla mente. Circa un centinaio d'anni fa, Chateaubriand passava in quello stesso luogo con la sua amica Madame de Beaumont, pressochè moribonda. La carrozza essendosi fermata sul ponte, l'illustre scrittore propose alla malata di visitare le cascate e di scendere alla *Grotta di Nettuno*. Essa fece uno sforzo per sollevarsi, ma sentendosi troppo debole per poter camminare si abbandonò sul sedile della berlina dicendo: « Lasciamo precipitare i flutti! ».

Quale malinconica rassegnazione in questo grido di

donna sull'inafferrabile felicità, nella fuga del tempo! Grido di un'anima che ha cercato la pace in un altro cuore, ma che non ha trovata la sua patria nè in terra, nè in cielo. E Chateaubriand stesso ha conservato forse di questo paesaggio e di questo episodio una fede più viva, una più consolante certezza? Ecco che cosa scriveva più tardi: « Flutti che precipitate in questa profonda notte, scomparite voi più rapidi che la giornata dell'uomo, oppure voi, che avete vedute passare tante generazioni, sapete dirci che cosa sia l'uomo? ».

Così dopo diciannove secoli di cristianesimo, l'uomo non conosce nulla di più sui destini della sua anima e sulla sua vita futura. Si direbbe anzi ch'egli abbia retroceduto dal crepuscolo del dubbio, alle tenebre della negazione. E pur tuttavia vi furono Templi, Profeti, Veggenti e Sibille. Che direbbero essi oggi?

Questi i miei pensieri al chiudersi della mia giornata trascorsa alla *Villa d'Este*. L'indomani, dando l'addio a Roma, alle sue fontane, all'Italia, io non potevo che sognare alle parole della tenera e sfortunata amante al suo illustre amico, sul punto di abbandonare il mondo. E dopo d'allora, ogni volta ch'io evocavo in mente il soggiorno a Tivoli, io sentivo aleggiare sul rombo monotono della cascata, nel gorgo armonioso, le fatidiche parole di Madame de Beaumont, che si addicono a tutte le cose umane: « Lasciamo precipitare i flutti ».

II.

Una notte al tempio della Sibilla.

Per la Morte e la Rinascita verso
un giorno più divino.

SHELLEY.

Molto tempo dopo io feci questo sogno. Mi trovavo di nuovo solo al tempio della Sibilla: come allora, masse cupe mi avvolgevano e la cascata, con la sua solenne voce, muggiva sempre nel gorgo, ma in alto sopra la terra scintillavano gli splendidi geroglifici del firmamento.

Allora dalle profondità stellate io vidi approssimarsi un astro che andava ingrandendosi a mano a mano che s'avvicinava. Era una stella a cinque punte, che lasciava dietro di sè una scia di luce. Il suo centro incandescente, avvicinandosi, lanciava negli spazi dell'infinito cinque raggi d'oro. Si sarebbero detti cinque sguardi ardenti, avidi di penetrare tutti gli abissi, di sondare tutti i misteri.

Era quella forse la Stella dei Magi, la Stella delle celesti incarnazioni, la Stella delle divine rinascite?

Io non so, ma d'un subito l'astro si arrestò, raggiante come un sole. I suoi cinque raggi si riunirono e si concentrarono sul tempio della Sibilla.

Io mi rivoltai: il tempio era diventato trasparente come una lampada d'alabastro: le colonne del peristilio circolare rilucevano: il santuario s'aprì ed io vi scorsi un gruppo di folgorante bellezza. Attorno all'altare, sul quale si levava dritta e chiara una fiamma, apparvero in pose animate e significative tre coppie che si sarebbero dette i sacerdoti e le sacerdotesse di questo tempio consacrato ad un nuovo culto.

In piedi, dietro l'altare, dominando le altre due coppie, si ergeva, nella sua veste del *color di fiamma viva*, la divina Beatrice, e le stava vicino, un poco più in basso, il suo immortale cantore. Essa guardava con intenso fervore la stella dei Magi. Il suo cantore contemplava il riflesso dell'astro negli occhi della sua Amata, ed entrambi sembravano unirsi nella loro adorazione, per meglio berne la luce.

Sulla gradinata dell'altare, a destra, stava seduto, fiero come un paggio e bello come un amante nella sua prima ebbrezza, il divino Sanzio. Vicino gli stava in piedi una dama romana, vestita come una vestale, avvolta in un velo che lasciava indovinare le sue meravigliose forme: era la sua bella Sconosciuta. Ancor essa guardava alla stella con profonda meraviglia. Raffaello, tenendo per mano la dama, sembrava supplicarla che si assidesse presso di sè, ma quella pareva rispondere: « Lasciami contemplare ancora la stella ».

Dall'altro lato io vidi la terza coppia: *Lieto* con la sua Gerolomina. Ma, a differenza dell'altro gruppo, l'uomo era in piedi e la donna seduta. Il Correggio aveva lo stesso aspetto pensieroso del suo autoritratto, nel Duomo di Parma. Vestito del suo ampio robone che ha l'aspetto del costume da lavoro e di quello dell'iniziato, sembrava assorto in una profonda meditazione. Egli teneva le mani giunte come in atto di preghiera, ma nello stesso tempo sembrava proteggere una fiammella che fluttuava fra di esse. Questa fiammella richiamava, per la sua forma, l'astro a cinque punte, e gettava lievi bagliori negli angoli del tempio. La sposa, seduta presso di lui, rassomigliava perfettamente alla *Madonna della Scala* dipinta dal maestro. Con un gesto d'ineffabile tenerezza si stringeva contro il seno e contro la guancia il fanciullo, i cui occhi avevano il folgorio di due astri.

Io ero assorto nella contemplazione di questo spettacolo e tentavo d'indovinarne il significato, quando fui distolto da sinistri bagliori. Essi venivano dal di fuori e tingevano, ad intervalli, le pareti del piccolo santuario come di chiazze di sangue. Uscii dal tempio e sotto il peristilio mi guardai intorno.

E un altro spettacolo mi si offrì allo sguardo.

Lampi rossastri scaturivano dal gorgo dell'Aniene, d'onde uscivano strani rombi, simili ai colpi di tuono che precedono l'eruzione di un vulcano. Risa, bestemmie, minacce si frammischiavano a ruggiti d'una gioia selvaggia ed a grida di spavento. L'inferno, geloso delle gioie celesti che prodigava alla terra il nuovo astro, aveva forse infrante le sue barriere? Il fuoco sotterraneo del globo era forse risalito dai suoi laghi incandescenti, per i tortuosi sentieri della crosta terrestre, fino alle fenditure della cataratta? I demoni celebravano forse là in fondo, nella *Grotta di Nettuno* e nell'*Antro delle Sirene*, le loro orgie infernali?

E sull'orlo del gorgo, sul terrazzo del tempio della Sibilla io scorsi una quarta coppia a me non meno famigliare delle precedenti: Michelangiolo e Vittoria Colonna. Queste due figure in piedi, erano nella loro animata conversazione rischiarate dai bagliori rossastri che salivano dall'abisso. Malgrado il suo attillato costume di velluto nero, il gentiluomo fiorentino, armato di scalpello e di martello, con la sua faccia vulcanica, aveva piuttosto l'aspetto di un inquieto figlio di Titani o di un profeta di Geova che si trovasse là per caso. Vestita di bianco, come le Muse antiche, con le ciocche inanellate dei capelli ricadenti su una spalla nuda, Vittoria, coronata d'alloro, non aveva più l'aspetto severo e matronale della sua maturità. Essa aveva ripreso tutta la brillantezza e la fierezza della gioventù, il suo profilo aquilino e l'occhio

suo di fuoco. Canti di Sirene ed aspri clamori salivano dall'abisso, e l'amante sfortunato, come indispettito e turbato da questi richiami, sembrava dire alla sua altera musa: « Accordami il tuo amore ed io saprò annientare questi mostri ». Ma essa, più bella e più altera che mai, gli indicava l'astro rilucente come per dirgli: « Sali là in alto e mi troverai ». Egli ebbe una subita mossa e tentò di abbracciarla, ma la bella musa scomparve in un lampo infocato, e l'anima disillusa del grande uomo svanì come una voluta di fumo.

Questa visione mi aveva colmato d'angoscia come se la mia anima stessa si fosse sperduta nelle tenebre, ma non ebbi tempo di rimpiangere queste ombre gloriose. Appena riportato lo sguardo dalle profondità del cielo all'angolo della terrazza, mi si affacciò l'ultima coppia: Leonardo e Monna Lisa. Al loro apparire provai una profonda emozione commista di gioia e di dolore. Io sorprendevo questi grandi amanti in un momento di abbandono ed avrei voluto penetrare fino agli ultimi arcani dei loro pensieri e delle loro sensazioni.

Il grande mago della scienza e dell'arte s'ergeva a sommo dell'abisso in tutta la sua giovanile bellezza, in tutta la sua forza leonina. Stringeva tra mano un compasso che poggiava su un globo terrestre che gli stava d'appresso, il volto era come assorto nell'astro folgorante che si era avvicinato e brillava in tutto il suo splendore. Il centro incandescente era tanto luminoso che accendeva di fiamme ondeggianti le cinque punte della stella. I miei occhi abbacinati non reggevano a quella luce, ma Leonardo guardava alla Stella dei Magi come l'aquila guarda il sole. E guardando anch'essa l'astro, la grande Maga si stringeva al braccio di Leonardo e poggiava la testa sulla sua spalla. Improvvisamente questi avanzò il compasso verso la stella come per misurarla, e Monna Lisa,

gettandogli le braccia al collo, lo abbracciò fortemente. Io pensavo tra me e me: « Essi sono al massimo dell'estasi... io penetrerò l'arcano del loro mistero ».

Ma come per magica sensazione, la donna aveva indovinato la mia presenza ed abbandonando bruscamente il maestro, si rivolse a me con atto fiero e di pudore offeso. In un batter d'occhio eran scomparsi Leonardo e la Stella. Regnava intorno a me la notte profonda ed in un vago chiarore io mi trovava solo di fronte alla *Gioconda*, quale l'ha dipinta il suo grande pittore. Essa mi guardava col suo enigmatico sorriso, io ero confuso e muto e tremavo di paura. Ma anzichè ironica essa mi si mostrò pietosamente indulgente.

— Non temere, mi disse, io non ti serbo rancore per la tua audacia. Molti uomini m'hanno amata mentre io vivevo e molti più m'hanno adorata dopo la mia morte, per una tela illustre che non racchiude che una parte del mio essere. Essi hanno amato ed esaltato il mio corpo, tu solo hai indovinato la mia anima ed hai creduto al mio amore per Leonardo, perciò io ti perdono tutto.

— Regina di tutte grazie e di tutte le magìe, io esclamai, sii ringraziata! Ma non ho io turbato l'ora più bella del quadrante della tua vita celeste? Non ho io interrotto il trasporto supremo dell'animo tuo col tuo maestro?

— Se tu pensi cotesto, riprese essa con un delicato sorriso, è perchè la tua anima è ancora annebbiata dal fumo della terra. Il mio maestro ed io non siamo mai soli anche se ci allontaniamo l'una dall'altro. Sempre la sua imagine aleggia sopra di me, sempre io parlo al suo cuore, con una voce profonda. Ci separino pure i mondi, un desiderio, un lampo.. e noi siamo di nuovo riuniti. Io non respiro senza di lui: egli non può fare a meno di me. Egli misura l'universo col suo compasso, ma ha bisogno dei miei occhi per penetrare il suo cuore. Allora

l'anima mia s'incorpora nella sua ed io gli impresto il mio sguardo.

Fatto ardito da quella confidenza, io aggiunsi: « Puoi tu dirmi, potentissima donna, quanto tu abbia sofferto quando il tuo maestro ti abbandonò così crudelmente sulla terra, e per quale sortilegio hai potuto rintracciarlo in cielo? »

Una grigia nube passò sul suo volto fattosi pallidissimo e velò i suoi occhi lucenti: « Non richiedere questo che nessuno deve sapere, che nessuno saprà mai. Nessuno conoscerà mai l'entità della vendetta da me esercitata sugli altri e su di me stessa, perchè io ho sofferto tutti i mali dei quali fui causa, ho subìto tutte le torture ch'io ho inflitte. Ho espiato, ho patito, ho attraversato mille inferni. Tu mi chiedi come io ho riconquistato in cielo il mio amato che da parte sua soffriva l'inferno, in un glaciale silenzio. Guarda questo fiore ch'io tengo tra mano e che si chiama *Passiflora cerulea*. Per una misteriosa simpatia questo fiore ha tanto penetrato il supplizio della Croce, da riprodurne nella sua corolla tutti i segni, ed ha tuttavia conservato il suo colore e la sua bellezza. Pensa quanto dovette soffrire una donna sensibile, col subire tutti i martirii, senza nulla perdere della sua forza e della sua volontà. Quando il mio maestro mi incontrò in un'altra sfera e riconobbe nei tessuti della mia anima tutti i segni di queste sofferenze, mentre i miei occhi avevano conservato il raggio e l'orgoglio del grande amore, ne fu vinto, illuminato dalla sua stessa disfatta. Io entravo trionfante nell'arcano del suo cuore ».

— Tu mi riveli meravigliosi segreti, ripresi io, che si imprimono nella mia mente con lettere di fuoco. Puoi tu dirmi, indovina dei misteri del cuore, perchè si sono qui raccolti, con le loro muse, i profeti del tuo secolo? Discendendo dalle sfere superiori ci apportate voi un'era

di rinascita e di felicità, oppure venite ad annunziarci flagelli e disgrazie?

— Non da noi, ma da voi dipende la felicità o la sfortuna vostra. Noi siamo semplicemente venuti a dirvi che i tempi sono maturi per la grande battaglia della Bellezza e dell'Anima contro le forze brute. Se voi accogliete il nostro appello, gli dei vi saranno propizi e saranno grandi la vostra vittoria e la vostra ricompensa. Se invece vengon meno la fede ed il coraggio gli dei vi abbandoneranno alle potenze delle tenebre. Ma avvertite bene che non è seguendo i rumori del mondo e stando a guardar cadere la cataratta del tempo che i grandi maestri hanno creato le grandi opere immortali, ma accordando le loro anime come lire, essi hanno ricevuto dall'alto il loro soffio ed edificato i loro templi di bellezza.

Vedendo che stava per andarsene, arrischiai un'ultima domanda: « Grande Musa dell'onnisciente e silenzioso Amore, dimmi ancora perchè tra le Muse di questi grandi genii sei tu la sola ch'io abbia potuto avvicinare e che m'abbia accolto con tanta grazia ».

E maliziosamente sorridendo: « Tu ben sai che noi apparteniamo alla stessa sfera, le altre sono figlie della Fede, noi siamo figli del Desiderio. Quello che esse ottengono con la Grazia noi lo otteniamo a prezzo di fatiche e di sofferenze, ma lo scopo è uno: trovare la Stella ».

— La Stella dei Magi, soggiunsi io, la splendida Stella del Rinascimento! Io l'ho intravveduta, ma, ahimè, non fu che un lampo: eccola già scomparsa. Quando la rivedrò? Non puoi tu richiamarla, tu la grande Maga?

— Essa non appare che raramente e quando lo vuole, io non posso rendertela, ma posso mostrarti i suoi mille riflessi nell'universo, perchè anche quando non la vediamo essa è sempre al disopra di noi ed illumina ogni

cosa. Guarda da quel lato e tu la vedrai specchiarsi nelle schiume della cascata.

Così dicendo essa protese il suo ventaglio madreperlaceo verso il gorgo. Preso da curiosità io feci alcuni passi verso l'abisso. Il torrente, fattosi più armonioso, muggiva in basso con diverse voci che salivano tosto come suoni di arpe eolie quando il vento le commove e ne trae vaghe melodie attraverso ad una grande armonia. Allora in quella grande luce, respiro della cascata, io vidi brillare un arcobaleno, come se alle mie spalle risplendesse un astro. Quest'arcobaleno aveva gli stessi colori di quello che siamo soliti vedere, ma era più etereo ed i suoi colori si confondevano in tinte infinite e scintillanti, dal rosa intenso al giallo d'oro, dall'oltremare al viola. Sopra e sotto quest'arco rilucente, io vidi salire e scendere migliaia d'anime, simili a stormi d'aquile e di rondini cacciate dalla bufera.

E intesi alle mie spalle la voce di Monna Lisa, affievolita dalla lontananza, che ammoniva imperiosa e appassionata: « Osserva, osserva l'arca delle anime. Il mondo astrale è il cammino che collega il cielo alla terra e fa risalire gli uomini agli Dei ».

Quando mi rivolsi per ringraziare l'evocatrice di questo luminoso spettacolo, essa era scomparsa. L'Aniene ululava nel fondo del gorgo e solo la ruina del tempio di Vesta dominava da l'alto l'abisso. L'alba spuntava sui monti Albani: nell'ampio anfiteatro del Lazio, la Campagna Romana si distendeva rossastra e sconfinata. All'orizzonte Roma profilava le sue cupole come una necropoli, perchè il sole nascente tingeva d'un freddo riflesso gli edificî della Città Eterna.

INDICE